cinéma 77

JUILLET 1977 ● NOUVELLE FORMULE ● PRIX : 10 FRS ● N° 223

REFLEXIONS SUR

LE FILM NOIR

PANORAMA ET DICTIONNAIRE

*

CINEMA ESPAGNOL

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

*

GRAND ENTRETIEN AVEC

MARGUERITE DURAS

*

FILMS DE CANNES

NOTULES ET COMMENTAIRES

*

ET L'ANALYSE DE PLUS DE

TRENTE FILMS

PROPOSÉS PAR L'ACTUALITÉ

cinéma 77

REVUE MENSUELLE DE CINEMA EDITEE PAR LA
FEDERATION FRANCAISE DES CINE-CLUBS

*

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

JEAN-PIERRE PIQUEMAL, Président de la F.F.C.C.

REDACTEUR EN CHEF

GASTON HAUSTRATE,
Directeur du département « Edition » de la F.F.C.C.

COMITE DE REDACTION

ALBERT CERVONI, CLAUDE MICHEL CLUNY, GERARD FROT-COUTAZ, FRANTZ GEVAUDAN, JACQUES GRANT, MICHEL GRISOLIA, RAYMOND LEFEVRE, JEAN-LOUP PASSEK, DOMINIQUE RABOURDIN, TRISTAN RENAUD

COMMISSION F.F.C.C.

FRANCOISE CALVEZ, ANNIE PIQUEMAL, (Secrétaires générales), HELENE BLANC (Trésorière), MIREILLE AMIEL, (Déléguée générale), JACQUES CHARMATZ, JACQUES COURCIER, DANIEL OLLIVE, JEAN-PIERRE LE PAVEC, GEORGES SUTRA.

EQUIPE TECHNIQUE

Secrétariat de rédaction : JOEL MAGNY - Documentation : BENEDICTE FROT - Dessins : PIERRE HUET - Publicité : CLAUDINE MARCHAL - Abonnements : MIRANDA TACCIA
TOUTE CORRESPONDANCE : 6, RUE ORDENER, PARIS 18e TEL : 208 72 93

*

Tous droits de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'URSS.

Imprimerie spéciale de
« Cinéma 77 » 76 - YVETOT

*

CINEMA 77 ● 6, RUE ORDENER ● PARIS 18e ● TEL. : 208.72.93.

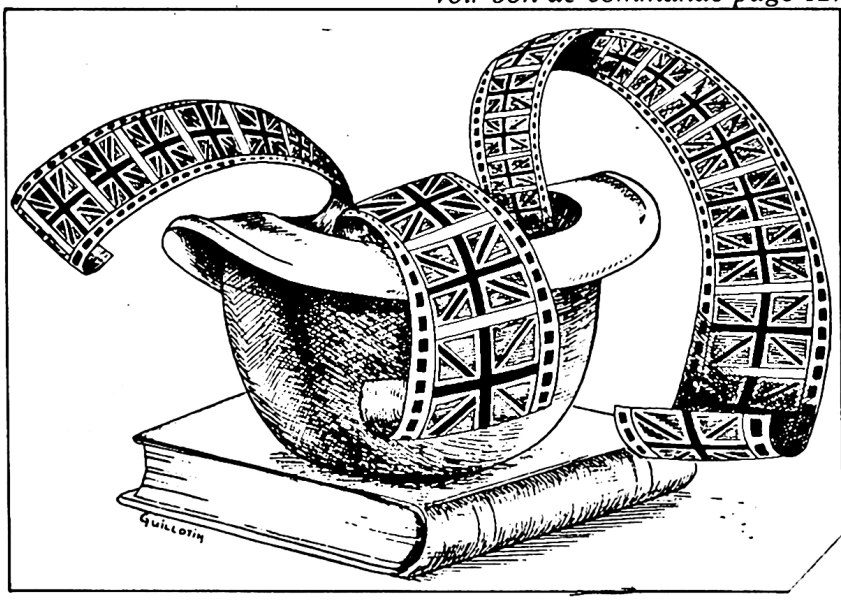
TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE

L'EDUCATION : *« ... index et dictionnaire font de ce livre un remarquable outil de documentation »*. **LE POINT :** *« Pièces à l'appui : diagrammes, chronologie, dictionnaires, études critiques font de leur livre un monument d'érudition et de méthode »*.

LE MONDE : *« Trente ans de cinéma britannique, de Raymond Lefèvre et Roland Lacourbe, c'est le cinéma anglais depuis 1945, mais les auteurs... racontent aussi en quelques chapitres et quelques tableaux, l'histoire d'avant cette période »*. **LE CANARD ENCHAINE :** *« Vient de paraître... un livre copieusement documenté »*. **LE FILM FRANCAIS :** *« Histoire économique et artistique, étude des genres, chronologie, dictionnaires des réalisateurs et des acteurs, un savoureux dictionnaire des inclassables »*.

CINEMATOGRAPHIE : *« Le livre de Raymond Lefèvre et Roland Lacourbe nous fait redécouvrir le cinéma britannique »*. **FRANCE SOIR :** *« Trente ans de cinéma britannique » ... est un modèle du travail de recherche accessible au grand public et outil indispensable pour tous les cinéphiles »*. **LA REVUE NOUVELLE :** *ce dictionnaire dont ne pourront désormais plus se passer cinéphiles, étudiants et chercheurs. »*. **POURQUOI :** *« ... nous nous trouvons bien en présence d'une documentation très complète menée avec passion et discernement. Ainsi « Trente ans de cinéma britannique » s'affirme comme l'ouvrage le plus complet sur la question. Il sera l'élément précieux des bibliothèques scolaires ou d'associations, autant que de celles des cinéphiles convaincus »*. **TELE 7 JOURS :** *Un monument d'érudition indispensable à tout cinéphile... »*. **LE FIGARO :** *« Une somme fascinante et exhaustive... Doit figurer dans toutes les bibliothèques de cinéphiles »*. **VIVRE :** *« ... ouvrage monumental qui remet à sa place, une des premières, un cinéma très riche et passionnant »*.

voir bon de commande page 127



SOMMAIRE

N° 223 - JUILLET 77

CINEMA ESPAGNOL D'AUJOURD'HUI 6
par Marcel Oms

NOTES SUR LE FILM NOIR 22
par Noël Simsolo

DICTIONNAIRE
par Claude Benoit

ENTRETIEN AVEC MARGUERITE DURAS 46
par Jacques Grant et Jacques Frenais

LE FESTIVAL DE CANNES

LES FILMS DU MOIS 81
(voir sommaire détaillé en page de couverture)

CINEMA A LA T.V. 124

● Ephémérides (3) ● La mort de Roberto Rossellini (4) ● les films sortis (82) ● La cote des films (84) ● Festivals et rencontres (122).

EPHEMERIDES

Mercredi 20 avril

Clôture des Journées cinématographiques d'Orléans, au Carré St Vincent, patronnées par Jeanine Bazin et l'Afcae.

Ouverture au cinéma Jean Renoir de la semaine du cinéma tunisien.

Vendredi 22 avril

Après l'annonce d'un démantèlement de la Fox France, celle-ci communique que dans le cadre d'une restructuration de ses services, Twentieth Century Fox France Inc. a été amené, à la suite de charges de plus en plus lourdes grevant ses activités de distribution, à ne pas reconduire le groupement d'intérêts économiques qui la liait à Lira-Films. Fox France étudie actuellement les solutions lui permettant de faire face aux difficultés économiques qu'elle rencontre. De son côté, Les Artistes Associés affirme qu'il n'est absolument pas question de fusion entre les Artistes Associés et Fox France.

Le Journal de Wall Street affirme que depuis que le Congrès américain a mis fin aux déductions fiscales dont bénéficiaient les contribuables qui investissaient dans le cinéma, les producteurs américains tournent de plus en plus de films à l'étranger, Canada, Autriche, RFA, où les citoyens bénéficient encore de telles possibilités. Hollywood va ainsi perdre cette année 50 millions de dollars, somme qui pourrait doubler dans les années à venir. D'après le président de la Motion Picture Association of America, cela entraînera une réduction d'au moins 20 % du nombre de films tournés aux USA...

Le film **Vermisat**, *de Mario Brenta, qui avait commencé sa carrière le 20 avril au Studio des Ursulines est retiré de l'affiche en attendant que la commission de contrôle des films ne statue sur son sort : le film était sorti sans visa.*

Lundi 25 avril

La Communion solennelle *est le premier film primé par la Fondation Philip Morris pour le cinéma. Le prix consiste en une participation de 150 000 F à la publicité, pour Paris et la province.*

Mercredi 27 avril

C'est désormais « Le Cinématographe » de Lyon qui assure la programmation du Bilboquet, place St Germain des Près à Paris. La salle sera spécialisée dans les films musicaux et burlesques grand public.

Le prix Léonid Mogui est attribué à **Pain et Chocolat** *de Franco Brusati.*

Jeudi 28 avril

Vermisat *est autorisé par la commission de contrôle des films. Le Studio des Ursulines en reprend l'exploitation.*

La commission de contrôle des films recommande l'interdiction aux moins de 18 ans du film **La Question,** *de Laurent Heynemann (voir critique dans ce numéro).*

Mort de l'acteur américain Ricardo Cortez, à New York, à l'âge de soixante-dix-sept ans. De son vrai nom Jack Krantz, Ricardo Cortez était né à Vienne, en Autriche, et avait tourné une quarantaine de films entre 1923 et 1950, et été notamment le partenaire de Greta Garbo dans le premier film qu'elle interpréta à Hollywood, **Torrent.** *Vedette du muet, il avait abandonné le cinéma en 1950.*

Mercredi 4 mai

Mort du directeur de la photographie Christian Matras, à l'âge de 74 ans. Il avait notamment travaillé avec Jean Renoir, Marc Allégret, Max Ophüls, Henri-Georges Clouzot et Louis Bunuel.

Deux attentats à l'aide d'engins fumigènes sont commis dans la soirée à l'Elysée Lincoln et dans une salle quartier latin qui projettent **Question,** *que Michel d'Ornan vient de décider, conformément à l'avis de la commissio de contrôle, d'interdire mineurs, estimant que ce film par ses scènes de* « violence *de* « torture » *et de* « manipu tion mentale », *comporte* « moments éprouvants pour sensibilités non adultes ».

Lundi 9 mai

Confé Jacques program du RPR. recteme peut-être matique gogique troisième des gran rels, don la mise nisme na tistique professio chaque tier, de p sion artis rac avai comme t

Mort d Jones, au **aura des** *l'écran pa*

Vedredi 13 mai

Ouverture Cannes, a A cette Bessy dres situation « Et si ce l val de la

Mercredi 11 mai

On apprend une nouvelle augmentation du prix des places de cinéma : les exclusivités à 15,50 F dès juin, puis 16 F en septembre.

Mardi 17 mai

Le Syndicat français des artistes (SFA-CGT) et l'Union syndicale des artistes (USDA autonome) rejettent les propositions de convention collective des responsables des société de TV nationales ou indépendantes.

Dimanche 15 mai

Quelques réactions à la déclaration de Michel d'Ornano. Jean-Yves Rousset Rouard: « J'espère que les échéances électorales donneront l'impulsion souhaitable à toutes ces bonnes intentions ». *Georges Dancigers:* « Pour une fois, nous avons un ministre qui, dès son arrivée, essaie de faire quelque chose pour le cinéma ». *Daneil Toscan du Plantier:* « Je n'ai pas très bien compris. Est-ce que c'est l'argent du fonds de soutien ? C'est tout... La crise ne peut pas servir de remède à la crise ». *Anatole Dauman:* « Les solutions proposées par le ministre ne sont pas négligeables, même si elles n'offrent pas la certitude d'un redémarrage immédiat de la production ».

Vendredi 20 mai

Chantal Akerman, François Barat, Luc Béraud, Jean-Louis Comolli, Joël Farges, Alain Fleisher, Benoît Jacquot et Marin Karmitz réaliseront **68**, *que produiront Cinéma 9 et MK2 Diffusion.*

Jeudi 26 mai

Présentation au Centre culturel américain de bandes vidéo de Doris Chase, cinéaste expérimentale américaine, en sa présence.

Une bombe contenant 300 grammes de nitroglycérine a été découverte au deuxième étage du Palais des festivals à Cannes. L'engin, qui devait exploser à minuit — heure où le public est encore dans la grande salle — a été désamorcé.

Vendredi 27 mai

Le Grand Prix du Festival de Cannes a été attribué au film italien **Padre Padrone**, *de Paolo et Vittorio Taviani.*

Le prix d'interprétation masculine a été décerné à l'Espagnol Fernando Rey pour **Elisa, vida mia**, *de Carlos Saura.*

Le prix d'interprétation féminine a été attribué ex aequo à l'Américaine Shelley Duvall pour **Trois femmes**, *de Robert Altman, et à la Canadienne Monique Mercure pour* **J.A. Martin, photographe.**

Lundi 30 mai

Un accord est conclu entre le Centre Georges-Pompidou et l'Office de création cinématographique pour la diffusion de films nouveaux, français ou étrangers, qui relèvent des aspects les plus intéressants de la création contemporaine. A partir du 13 juin seront projetés chaque lundi des films inédits dont la programmation sera assurée par l'Office de création cinématographique.

Ouverture à Marly-le-Roi de la seconde partie du stage second degré de l'Ifacc avec trente participants. Participent à ces travaux, la réalisatrice Christine Laurent ainsi que Jean-Claude Biette, Serge Lutens, Noël Simsolo, Helvio Soto, qui présentent leurs films inédits ou récents. Ce stage est suivi la semaine du 5 au 10 d'un premier degré auquel participe la réalisatrice Claude Deffarge.

Jeudi 2 juin

Mort de l'acteur américain Stephen Boyd à Los Angeles. Il était âgé de 49 ans. Il était devenu producteur indépendant en 1966.

Vendredi 3 juin

Clôture des assises de l'Association technique pour l'action culturelle sur le thème: Action culturelle, cinéma et audiovisuel.

Ouverture du salon « L'Age et la vie », Porte de Pantin, salon « pour mieux vivre son âge et préparer sa retraite ». Présentation de divers films : **Eglantine**, *de J.-C. Brialy, des* **Dernières fiançailles**, *de J.-P. Lefèvre, du* **Vieil homme et l'enfant** *de Claude Berri, de* **Hugo et Joséphine**, *de K. Grede, de* **Ce sacré grand-père**, *de Jacques Poitrenaud, de* **La Belle et l'empereur**, *de* **La Fayette**, *de Jean Dréville, de* **la Vieille dame indigne**, *de René Allio, etc.*

Clôture du 10e Festival du cinéma soviétique à Riga, capitale de la Lettonie. Les journalistes étrangers n'étaient pas autorisés à visionner ces échantillons de la production soviétique parmi lesquels sont choisis ceux qui seront envoyés dans les festivals étrangers...

Roberto Rossellini meurt d'une crise cardiaque. Voir notre hommage dans ce numéro, en attendant un dossier complet.

Mort du réalisateur anglais William Castle.

NOTRE NUMERO DOUBLE LE PREMIER SEPTEMBRE

Pour des raisons techniques, nous avons été amenés à repousser noter **numéro double** *à la rentrée, c'est-à-dire qu'il paraîtra* **le 1er septembre** *et portera la mention : août-septembre, n° 224 /225.*

Une partie du sommaire annoncé en juin étant paru dans ce numéro, celui du numéro double a été reconsidéré.

Outre la suite de l'enquête sur **le film noir** *et le dossier sur* **le cinéma espagnol par ceux qui le font**, *nous publierons l'étude* **cinéma et société de consommation** *ainsi qu'un important dossier sur la réactualisation du* **cinéma du Québec.**

Par ailleurs ce numéro sera consacré pour une grande part à des dossiers complets sur **les grands films de la rentrée** *dont* **Padre Padrone, les Enfants du placard, les Chasseurs, la Machine, le Théâtre des matières**, *etc. avec analyse détaillé du film, entretiens avec les réalisateurs et les interprètes.*

RENDEZ-VOUS DONC A LA RENTREE : NOTRE NUMERO DOUBLE PARAITRA LE PREMIER SEPTEMBRE.

LA MORT DE ROBERTO ROSSELLINI

L'évolution de l'expression artistique suit des règles complexes, qui ne font que traduire le mouvement général de l'humanité toute entière. Autant dire qu'il n'est pas facile, englués que nous sommes dans nos myopies congénitales, d'apprécier les phénomènes dans leur ensemble et de saisir l'étendue des trajectoires. Pourtant le travail des idées, le cheminement des expressions nouvelles sont lents et patients. Tant qu'ils restent souterrains, ils échappent à l'analyse. Par voie de conséquence, l'Histoire privilégie — trop sans doute, mais c'est dans sa logique — le nom de ceux qui, à un moment donné, traduisent en clair les aspirations secrètes.

Roberto Rossellini était de ceux-là. A deux reprises il aura jeté les bases d'une évolution radicale de l'expression cinématographique. On connait mieux le premier changement de cap que le second. Il a un nom, célèbre : néo-réalisme. **Rome, ville ouverte** *marque le départ d'un mouvement dont allait naître le meilleur du cinéma moderne, celui qui refusera la primauté du comédien sur le personnage, du décor sur le cadre, du scénario sur l'événement.*

Autre étape, tout aussi essentielle même si l'on n'en mesure pas encore l'importance, celle qui l'amène à se séparer définitivement du cinéma de fiction traditionnel pour appeler une nouvelle conception, essentiellement didactique, de l'œuvre d'art. **A partir de la Prise du pouvoir par Louis XIV,** *Rossellini explore une autre voie où le cinéma n'est plus qu'un élément, parmi d'autres, d'un vaste projet d'*éducation intégrale « permettant d'éliminer toutes les idées fausses, tous les préjugés, tout ce qui vous éloigne du vrai, et de balayer la masse de suggestions malsaines, d'égoïsmes, de vanités, de rivalités et de jalousies qui nous assaille. »

C'était là suivre une route trop difficile, parce que trop différente, pour que le public et une bonne part de la critique le suive. Mais qui pourrait affirmer que Rossellini n'annonçait pas, dans ses grandes monographies historiques, le cinéma de demain ?

Du **Navire blanc** *au* **Messie** *quel trajet ! Nous y reviendrons. Longuement, passé un indispensable temps de réflexion. L'œuvre de Rossellini n'est pas de celles qui se laissent approcher facilement. Les contradictions y sont profondes, conséquence d'un conflit latent de la thématique qui balance constamment entre deux mondes que tout oppose, celui de la sensibilité et celui de l'intelligence. Tout Rossellini en découle, le meilleur comme le pire. Et nous verrons ce qu'il faut penser de certaines critiques, pas toujours sereines, touchant plus particulièrement à la période bergmanienne. Mais d'ores et déjà, affirmons l'importance d'une démarche tendue par une foi inébranlable en l'homme.*

La beauté de cet œuvre, sa justification profonde tiennent au fait qu'il renvoie, dès qu'on l'aborde, à l'essentiel.

Pointe, déjà, cette interrogation : le pessimisme, qu'il sut toujours tenir à distance, n'est-il pas réactionnaire ?

Frantz Gévaudan

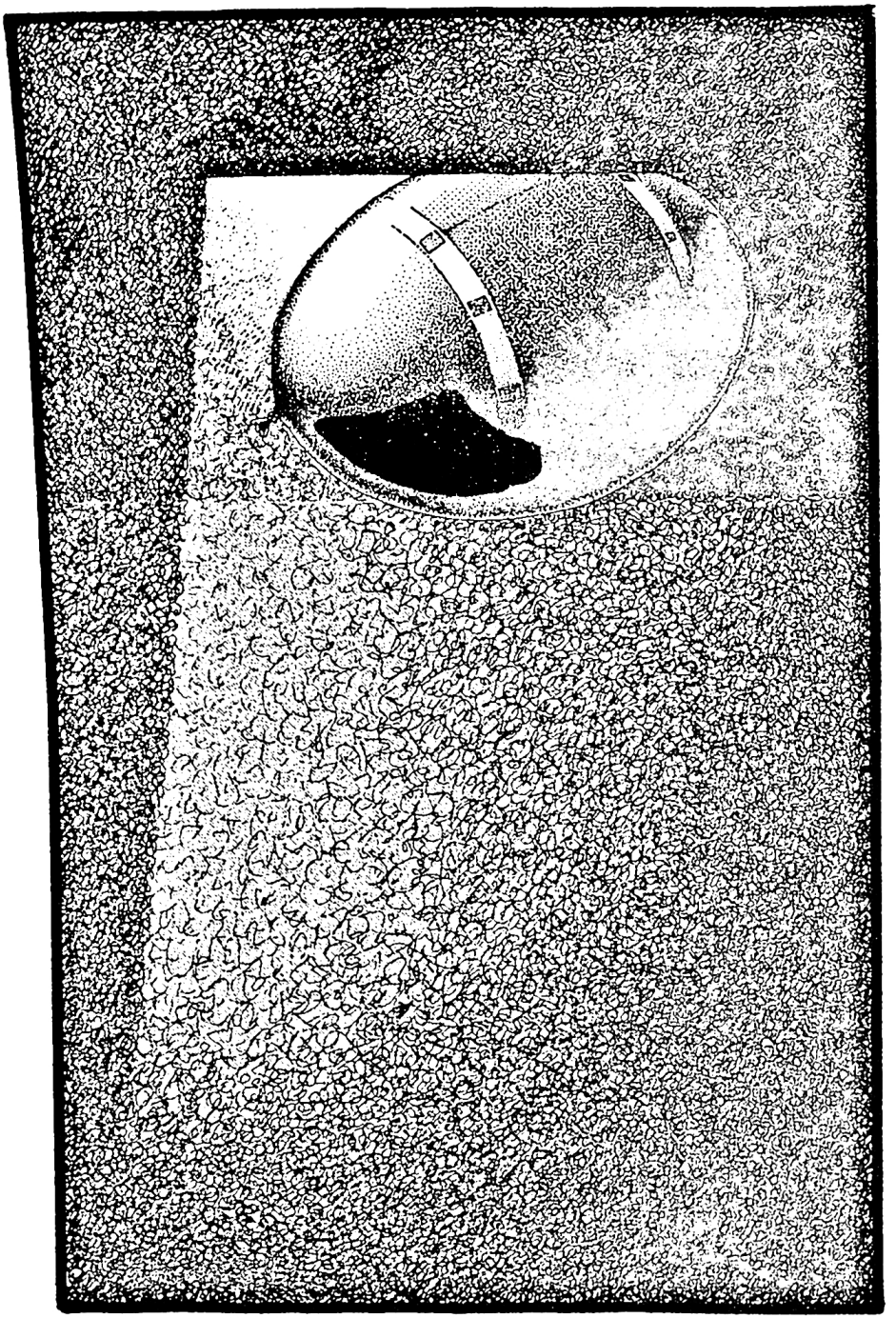
A nos lecteurs

Par décision du Conseil d'Administration de la FFCC et compte tenu de la situation économique actuelle de la presse française, le prix de l'abonnement à « Cinéma 77 » passera en octobre de 83 à 93 F.

Toutefois, pour permettre à nos fidèles lecteurs de ne pas subir automatiquement les conséquences de cette augmentation rendue, hélas ! inévitable, nous accepterons jusqu'au 30 septembre le renouvellement anticipé des abonnements au tarif ancien de 83 F.

Rappelons que, même au nouveau tarif, s'abonner à la revue constitue pour nos lecteurs une sérieuse économie (en l'occurence, 7,40 au lieu de 10 F).

Nous espérons que nouveaux abonnés et anciens profiteront de ces trois mois de répit pour participer à cette campagne de réabonnements anticipés. Ils contribueront ainsi à nous permettre d'affronter la nouvelle crise qui menace aujourd'hui la presse libre. S'abonner devient donc de plus en plus un geste militant.



cinéma espagnol d'aujourd'hui

par Marcel Oms

Une étude historique
et analytique

par Marcel Oms

POUR UNE APPROCHE DU NOUVEAU CINEMA ESPAGNOL

par Marcel Oms

Ce n'est pas enlever une once au talent de Carlos Saura que de constater qu'il a joué, du seul fait de la critique française — et par contre-coup du public français —, un rôle d'écran ou d'abcès de fixation qui a masqué le bouillonnement extraordinaire du cinéma espagnol contemporain.

D'ailleurs Saura lui-même avait été victime de cette forme d'ignorance pendant de longues années : entre mon texte de novembre 1960 *(Positif,* n° 36) après la sélection de **Los Golfos** pour Cannes, et la consécration parisienne définitive de 1974 avec la découverte de **Ana y los lobos, la Cousine Angélique** et autres **Peppermint frappé,** il aura fallu attendre ces longues années, qui dévorent un créateur, avant que Paris (et la France...) puisse enfin prendre en considération la véritable personnalité d'un cinéaste maintes fois consacré dans les festivals internationaux, Berlin et Venise notamment, depuis 1966.

Le même phénomène est en train de se produire avec Jaime Camino qui poursuit une brillante carrière internationale, (dont **les Longues vacances de 36** n'a toujours pas de distributeur français alors qu'il est vendu dans le monde entier) et dont seule la FFCC, lors de son stage annuel de février 77, à Pézenas, a organisé une rétrospective de découverte qui fut, pour beaucoup, une révélation.

L'œuvre de Basilio Martin Patino demeure inconnue du public français et la critique va peut-être découvrir enfin, à Cannes, son **Queridisimos verdugos (Très chers bourreaux),** un film dont la férocité ébranle et traumatise.

J'alignerai plus loin d'autres noms...

LA GENESE

C'est en 1955, aux fameuses conversations de Salamanque, qu'est proclamé le droit à l'existence d'un authentique Cinéma espagnol. Autour du Ciné-Club Universitaire de Salamanque, animé par Basilio Martin-Patino vont se rassembler tous les créateurs passés, présents et à venir. Il y a là, entre autres, les anciens comme José Luis Saenz de Heredia, réalisateur prolifique très officiel **(Raza, El escandalo, Mariona Rebull, La mies es mucha,** etc), et Antonio del Amo, qui fut de 36 à 39 un cinéaste communiste et a réalisé depuis 1947 de nombreux films anodins mais de bonne facture et la série des Joselito; des théoriciens comme Ricardo Munoz-Suay ou Garcia Escudero, futur directeur de la Cinématographie espagnole; de jeunes réalisateurs ou simplement élèves du récent Instituto de Investigaciones y estudios Cinématografico (IIEC), créé sur le modèle de notre IDHEC français : Carlos Saura, Basilio Martin Patino, Juan Garcia Atienza, Luciano Gonzalez Egido, etc.; et les deux porte-drapeaux du nouveau cinéma espagnol d'alors: Luis Garcia Berlanga et Juan Antonio Bardem.

Au cours des différents exposés, travaux et conférences, est dressé un constat de carence et analysé impitoyablement le bilan de quinze ans de cinéma franquiste: *« Politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul, industriellement rachitique ».* (Intervention de Juan A. Bardem, publiée partiellement en France par le ciné-club FFCC de Montpellier, puis reprise dans *Premier Plan,* n° 21).

Le contenu du cinéma espagnol, les conditions de son essor possible, le rôle des intellectuels, les formes de sa structuration, les exemples à suivre, les modèles à prendre, tels sont les thèmes abordés qui permettent, tant bien que mal, de jeter les premières bases d'une création nationale authentique.

Face à la banalité de la production courante, face aux mots d'ordre stérilisants, face aux mensonges de la propagande, la revendication d'urgence est le réalisme, le modèle à suivre est italien. On cherche dans les formes de la résistance intellectuelle au fascisme des années 30-40, des idées et des formes de lutte pour retrouver la réalité espagnole. Les deux plus importantes revues de cinéma de cette époque, *Objetivo* et *Cinéma Universitario* publient des textes théoriques où, sans cesse, revient la revendication néo-réaliste: Zavattini, Aristarco, Georges Sadoul, pour les étrangers, Francisco Aranda, Ricardo Munoz-Suay, Luciano Egido et Roman Gubern, pour les Espagnols, signent des écrits dont l'impact dans les milieux intellectuels favorise une réflexion créatrice, que vont venir couronner les premiers succès internationaux de **Bienvenue Monsieur Marshall,** (Berlanga, 1953), **Mort d'un cycliste** (Bardem, 1955), **Grand Rue** (Bardem, 1956), **La Vengeance** (Bardem 1957), **Calabuich** (Berlanga, 1956), **Placido** (Berlanga, 1961) et, surtout, **le Bourreau** (Berlanga, 1963).

LE TOURNANT DECISIF DE 1966

En 1966, dix ans après les conversations de Salamanque, à Perpignan pour *Confrontation 2,* les cinéastes espagnols dressent le premier bilan de ces dix dernières années de leur nouveau cinéma: nombreux sont ceux qui ont désormais plusieurs œuvres à leur actif; une nouvelle génération a surgi dans le sillage de Bardem et Berlanga et, à la faveur des «ouvertures» de la diplomatie franquiste qui a dû laisser passer aux frontières les influences du monde extérieur. Carlos Saura termine **la Caza** (son troisième long métrage), Jaime Camino son second **(los Felices 60),** Basilio Martin Patino triomphe avec **Nueve cartas à Berta,** Julio Diamante, après **Tiempo de Amor,** a des ennuis avec la censure pour **Nosotros que no fuimos à la guerra,** Miguel Picazo a signé un authentique chef-d'œuvre **la Tia Tula,** d'après Unamuno; Roman Gubern est passé du scénario à la réalisation pour **Brillante porvenir,** Vicente Aranda, avec **Fata Morgana** s'engage sur les voies difficiles d'un cinéma tout en finesse et nuances.

1966 peut donc, à plus d'un titre, être prise pour la date de départ d'un cinéma espagnol définitivement adulte et dont la richesse surprend toujours le profane.

En effet de 1955 à 1966, l'intérêt pour le cinéma espagnol à l'étranger en général et en France en particulier, est caractérisé par un mélange d'ignorance et de paternalisme. L'Espagne, c'est toujours la mythologie lyrique de la guerre perdue, des corridas, des sentiments exacerbés et des vacances sur la Costa Brava avec ce qu'il faut de mauvaise conscience satisfaite. Paris qui n'a pas entendu la diatribe de Semprun dans **la Guerre est finie,** en est encore à Garcia Lorca et aux blasphèmes de Luis Bunuel.

Tout au plus se tient-on au courant des évolutions divergentes du tandem Bardem-Berlanga; mais, du premier, on n'a rien compris à son déchirant appel de **Nunca pasa nada (Une femme est passée),** 1965, et du second on s'est à peine aperçu qu'avec **el Verdugo (Le Bourreau),** 1964, il dressait un constat presque désespéré sur ses contemporains. Ces deux films qui prennent à contre-courant les mots d'ordre de la propagande officielle sur les vingt-cinq années de paix (Veinteicinco años de paz) brossent un tableau étouffant de la société espagnole «victorieuse».

Ajoutons-y les premiers films de Ferreri : **los Chicos, el Pisito** et **el Cochecito** pour compléter le panorama. Tout se passe désormais comme si l'inventaire s'achevait sur une note désabusée, dans le scepticisme des Espagnols envers eux-mêmes et leurs frères séparés.

L'importance de l'année 1966 apparaît donc plus considérable avec le recul. *Confrontation 2* avait renoué un dialogue que précisément espéraient les nouveaux cinéastes pour mieux prendre la mesure de leurs interlocuteurs européens et apprécier l'exacte dimension de leurs œuvres, face à un public éloigné des contraintes et des mises en condition du franquisme. Ils avaient évolué pratiquement en vase

clos, avec de rares échappées vers la France, l'Allemagne et l'Italie, recevant avec une avidité gloutonne les influences de la Nouvelle vague française, de Rosi et Zurlini pour l'Italie. 1966, c'était aussi l'année du référendum : le 14 décembre l'Espagne se prononce en faveur du projet de loi Organique assurant la succession.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le cinéma espagnol soit imprégné, dans une certaine mesure, de ce climat politique où El Cordobes, vedette de l'arène et de l'écran, participe, à sa façon, au succès du Caudillo. Malgré l'imposture politique, ce référendum marque bien un tournant habilement négocié vers la reconnaissance progressive de l'Espagne parmi les « démocraties ».

1966, enfin, après la crise interne du P.C. espagnol qui voit la rupture d'hommes tels que Claudin et Semprun avec Santiago Carrillo, c'est l'année de **la Guerre est finie...**

IMPORTANCE D'UN CINEMA-BIS

A partir de 1966, la production espagnole grâce aux apports des capitaux de coproduction fait un rapide bond économique. En 1963, 94 films, dont 35 coproductions ; en 1964, 109 pour 43 ; en 1965, 133 pour 72 ; en 1966 : 160 films dont 92 coproductions. L'argent frais circule, de nouveaux réalisateurs investissent les studios, le processus se maintient : 1967 : 138 films dont 90 coproductions, et, en 1968 : 117 pour 69.

L'industrie cinématographique espagnole en a terminé avec le rachitisme dénoncé par Bardem en 1955 ; et si le cinéma y demeure socialement faux, il n'est plus intellectuellement infime, esthétiquement nul et son efficacité politique (au service du régime, bien sûr...) s'est faite plus habile.

A la faveur des coproductions, les réalisateurs espagnols ont affermi leur technique et leur métier pour préserver leur maîtrise sur les écrans du pays ; grâce notamment au double programme qui se révèle habilement protectionniste. La floraison d'un cinéma bis *(ciné de subgéneros,* cinéma de genres mineurs) fait entrer d'une certaine manière la production espagnole dans l'économie européenne.

— Films fantastiques et d'horreur de Jesus Franco, de Leon Klimovski, de Amando de Ossorio ; de Michael Carreras.

— Spaghetti-westerns sur les traces de Sergio Leone et Sergio Sollima, signés Alfonso Balcazar, Ramon Torrado, Joaquim Luis Romero Marchent, mais aussi des noms prestigieux des cinéastes « d'intérêt national » que furent Arturo Ruiz Castillo, Ignacio F. Iquino ou Antonio del Amo.

— Comédies musicales où triomphent les vedettes de la télé, du music-hall et des variétés : Josélito, Marisol, Sara Montiel, Rocio Durcal, Pili y Mili, les chanteurs de flamenco Peret et Manolo Escobar.

— Comédies légères à implications érotiques et vaudevillesques que troussent allégrement d'habiles artisans tels que Pedro Lazaga, Alfonso Balcazar ou l'acteur Fernando Fernan Gomez.

Sociologiquement, cette abondante production familiarise le public populaire avec une apparente libéralisation des mœurs, avec la cruauté et la violence, avec les styles d'un cinéma européen standard, surtout germano-italien ; tout en ayant l'air de préserver une touche nationale spécifique par l'utilisation de situations venues de la tradition culturelle, orale et populaire : bandits d'honneur et héros de westerns ; zarzuelas et comédies musicales ; théâtre classique et films à costumes ; mythologies balnéaires et gitanes ; paysages grandioses et plages luxueuses ; sierras sauvages et promiscuités libertines estivales, etc.

Toute une tradition, typiquement espagnole, du sous-entendu allusif, du « chiste » de la parabole et de la métaphore politique, dotent certains de ces produits de significations elliptiques, voire de connotations précises immédiatement intelligibles. Le cinéma des sous-genres a appris, comme la chanson engagée, à tenir un discours indirect qui n'aurait pas pu passer autrement, mais qu'un public habitué par les interdits du régime à décoder le non-dit perçoit souvent du premier coup. Ainsi de ces héros de l'Ouest mythique qui reviennent d'une « faute lointaine » et parlent de retour au pays ; ainsi de ces monstres sanguinaires et vampires qui remontent de terreurs récentes ; ainsi de ces liaisons illégitimes ou contre-nature qui reproduisent les modèles d'une diplomatie versatile et cynique...

Naturellement ce jeu d'allusions, pas forcément systématique d'ailleurs, fonctionne dans les deux sens : soit

Fata Morgana, de Vicente Aranda.
« Le tournant décisif de 1966 ».

Yelena Samarina dans **Los Felices 60,** de Jaime Camino Juan

pour réitérer les thèmes de la propagande officielle, soit pour fournir une connivence dans le clin d'œil d'opposition.

C'est ainsi donc qu'à la faveur de ces sous-produits, quelques talents originaux vont pousser plus loin la création personnelle en bousculant quelque peu les idéologies dominantes, la morale conformiste et les conventions d'un genre.

C'est le cas, par exemple, pour des westerns tels que **el Sabor de la venganza** (J.L. Romero Marchent) ; **el Sabor del odio** (U. Lenzi), **Garringo** (Rafael Romero Marchent), où le thème de la vengeance et de la haine connote, à la faveur parfois d'épisodes empruntés à la révolution mexicaine, les souvenirs cruels d'un passé impitoyable : enfants qui ont vu leur père assassiné ; vengeurs de l'ombre qui frappent les soldats en uniforme ; femmes violées par des groupes incontrôlés ; paysans solitaires qu'un raid de pillards ruine à tout jamais, etc.

C'est le cas, dans le domaine du fantastique, des films de Eloy de la Iglesia, **Fantasia...3** (1965), **la Semana del asesino** (1972) ou **Una gota de sangre, para morir amando** (1973), où les frustrations qui s'exaspèrent jusqu'au crime sont données comme le fruit d'une société précise : « *Dans mon film, je décris une société néo-fasciste où l'unique possibilité de libération réside dans la perversion sexuelle de l'héroïne... Dans* **la Semaine de l'assassin,** *les personnages que mon héros tue successivement incarnent les diverses répressions dont il se libère.* »

En 1972, Vicente Aranda avec **la Novia ensangrentada (la Mariée sanglante)** en a profité pour traiter allusivement du mariage comme viol. Distribué en France, le film est passé pratiquement inaperçu.

Le film de terreur espagnol, dont la société *Profilmes* de Barcelone s'est fait une spécialité, développe ainsi des sujets dont les nécessités permettent de glisser une touche d'anticléricalisme sacrilège ou des suggestions érotiques perverses, avec des souvenirs venus des lointaines et exotiques mythologies germaniques de la Lorelei, des lycanthropes, des docteurs fous et autres célébrants des nuits de Walpurgis.

En arrière-plan de ces épouvantes de cinéma, le sentiment collectif d'une vampirisation permanente du peuple par son caudillo, sous-tend une mise en condition morale dont les interdits se lézardent au fil du temps dans l'évolution des mentalités.

Certes, le poids du conformisme clérical, du puritanisme religieux, du « machismo » et des convenances de l'ordre moral, demeure lourd à supporter mais, par le biais de la comédie, le public s'habitue à voir évoqués sur l'écran les problèmes de son refoulé. Dans son ouvrage fondamental, *Comedia Cinematografica espanola*, Alvaro del Amo a dressé l'inventaire des divers stéréotypes utilisés (la femme mariée, la prostituée, l'homme marié, le voyou, la jeune fille, le jeune homme...) dans des situations elles-mêmes stéréotypées où le triomphe final des valeurs traditionnelles (fidélité conjugale, virginité, stabilité familiale, maternité) s'opère après un tel ébranlement de l'ordre établi antérieur qu'une certaine ambiguïté le sanctionne.

LE MAL DE L'ÉTÉ

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer les premières tentatives d'un Carlos Saura **(Peppermint frappé, Stress es tres, tres...)**, d'un Jaime Camino **(Manana sera otro dia, Mi profesora particular)** ou le film capital de Jose Maria Forn, **la Piel quemada.**

Le décor balnéaire, l'espace en cours d'aménagement de la Costa Brava et de la Costa del Sol, l'exotisme d'un rêve de luxe et d'abondance servent d'alibi à une remise en cause des relations interpersonnelles.

Dans **la Piel quemada** (1968), Forn a mis en contact deux émigrations qui convergent vers la Catalogne : celle des riches vacanciers oisifs et celle des travailleurs andalous misérables. Les premiers pour y dépenser trop d'argent, les seconds pour y en gagner trop peu...

Le film, d'une parfaite rigueur de construction, raconte, l'espace d'un week-end, la folle nuit d'un ouvrier maçon et le long voyage de sa femme et de ses enfants vers lui.

L'impitoyable description de la faune touristique y est aggravée, par l'évocation, en contre-point, des conditions économiques dans l'Espagne du Sud. C'est un film politique d'analyse sociale lucide et de mise en cause du « miracle touristique » comme fausse solution aux vrais problèmes. C'est aussi une

dénonciation des impostures morales et religieuses qui créent l'aliénation et la frustration sexuelle.

Avec **Manana sera otro dia** (1968), Camino raconte la folle équipée de deux jeunes amants qui ont quitté Madrid avec une voiture volée pour tenter fortune à Barcelone. Ils veulent devenir acteurs, mais si la fille réussit, le garçon sombre dans une bande de voyous. Pourtant les choses évoluent mal : la femme monnaye son corps et l'homme reste seul après l'arrestation de ses complices... A nouveau réunis, les deux amants volent une autre voiture et partent pour Torremolinos, à la mer... Demain sera un autre jour. Derrière l'anecdote, le parabole de la difficulté d'être. Camino, déjà, affine sa thématique d'un couple où la femme est plus forte que l'homme, réussit mieux ou la première, est plus mûre que l'homme-enfant dont l'amour la rend responsable. Cette situation se retrouvera dans **Un verano en Mallorca** et dans **Mi profesora particular.**

C'est également en 1968 que Miguel Picazo, à qui on devait l'admirable **Tia Tula** (1964), sur un roman réactualisé de Unamuno, réalise sur le thème des vacances d'été : **Oscuros suenos de Agosto (les Rêves obscurs du mois d'août)** où les diverses frustrations sexuelles émergent, une fois encore, à la faveur d'un retour, pour évoluer vers un dénouement tragique de cauchemar érotique. Cinéaste d'une profonde maturité intellectuelle et professionnelle, Miguel Picazo ne travaille plus aujourd'hui que pour la télévision. Il n'a, depuis dix ans, réalisé aucune œuvre cinématographique. Peut-être les Français se souviennent-ils du docteur barbu de **el Espiritu de la colmema (L'Esprit de la ruche),** c'était lui, dans le premier long métrage de son ancien co-scénariste et assistant, Victor Erice...

CARLOS SAURA

Année de subversions morales plus que politiques, 1968 verra donc également, avec **Peppermint frappé** et **Stress es tres, tres,** Carlos Saura prendre un tournant décisif dans son œuvre. Cette œuvre est suffisamment connue en France pour qu'il soit nécessaire de la réanalyser. Tout au plus une certaine synthèse peut-elle permettre d'en dégager l'importance et les limites dans l'évolution du cinéma espagnol.

Etroitement lié au destin et aux questions de la « génération innocente », Carlos Saura, comme l'a fort bien montré Jean Tena dans son essai, « Une génération à la recherche du temps escamoté » *(Cahiers de la Cinémathèque,* n° 21), s'inscrit dans la démarche de ses contemporains pour récupérer la mémoire et l'histoire, après avoir, dans un premier temps, retrouvé le sens et les formes de leur réalité quotidienne. **De los Golfos** (1959) à **la Caza** (1965), après un patient apprentissage documentaire **(Tarde de domingo**, 1956, et **Cuenca),** Carlos Saura a d'abord assis sa vision métaphorique du réel en utilisant des images directes, brutes, *« réalistes »* sur des significations du deuxième niveau.

De **Peppermint frappé** (1968) à **la Cousine Angélique** (1973), avec la collaboration décisive de Rafael Azcona, Saura approfondit l'élucidation de cette « scène primitive » qu'aura constitué le traumatisme de la Guerre civile. Il met à nu les structures mentales engendrées par la survivance d'un passé parasite et tenace, dont la décadence actuelle risque d'entraîner l'avenir dans le naufrage politique. Le pouvoir se fait impuissance ; la nostalgie de l'enfance devient immaturité de l'adulte, l'espace familial devient refuge, tannière et caveau mortuaire.

Avec **Cria Cuervos** (1976), et plus encore avec **Elisa vida mia** (1977), commence une troisième étape de la carrière de Saura, où l'approfondissement personnel des sentiments insondables atteint l'exploration des origines culturelles issues de la Renaissance. La référence implicite au poète Garcilaso de la Vega *(« Qui m'aurait dit, Elisa, ma vie ; / lorsqu'en cette vallée où soufflait le vent frais /, nous allions cueillant de tendres fleurs / que je verrais dans ma longue solitude / venir le triste jour solitaire / qui mettrait fin, amèrement, à mes amours ?... »)* retrouve la confidence lyrique des sentiments personnels tout en les replaçant, cinématographiquement, dans la thématique de la mémoire des morts déjà vécues.

L'œuvre de Carlos Saura si elle a été partiellement bien comprise par la critique parisienne, l'a été par une fausse référence à Luis Bunuel. Il est vraisemblable que la présence de Fernando Rey aux côtés de Géraldine Chaplin, dans **Elisa vida mia,** va une fois encore

brouiller les pistes: tout l'effort de Carlos Saura dans son art consistant précisément à exorciser les démons du passé par leur représentation filmique conventionnelle dans des situations inédites. Telle est la fonction de Fernando Fernan Gomez (symbole de la génération des années 50), de José Luis Lopez-Vazquez (super-star des comédies des années 60), tout comme Alfredo Mayo **(la Caza** et **Peppermint frappé)** représentait le héros phalangiste idéal des années 40-50 et Fernando Rey qui, par Bunuel interposé, **(Viridiana,** puis **Tristana)** symbolisa irrémédiablement l'impuissance stérile des républicains libéraux des années 20-30.

L'importance décisive de l'œuvre de Carlos Saura réside fondamentalement en ce qu'elle a contribué au constat de faillite et d'échec d'un système enfanté par la haine, sur des mots d'ordre d'évangélisme catholique. Cette dialectique de la névrose haine/amour restera la marque de la génération innocente, face à la faillite des libéralismes issus de la génération de 98.

L'EMPREINTE DE LA GUERRE

Mais l'œuvre fascinante de Carlos Saura ne doit pas devenir l'arbre qui masque la forêt, son exégèse ne doit pas servir de bonne conscience intellectuelle à ceux qui se dispenseraient de connaître ainsi le foisonnement actuel d'un cinéma en passe de devenir l'un des plus originaux d'Europe.

Avec le temps, le spectre de la Guerre civile s'estompe, il ne s'efface pas, mais prend d'autres formes. Depuis 1966, la nouvelle génération de gauche en Espagne n'avait pas traité directement ce sujet, pour ne pas avoir à le faire par rapport aux versions officielles de la Guerre.

Lorsqu'en 1965, Basilio Martin Patino met en scène ses **Neuf lettres à Berthe,** impérissable chef-d'œuvre et témoignage irremplaçable sur une génération coupée en deux, il doit avoir recours à la fiction d'une correspondance entre un garçon qui vit en Espagne et la fille d'un exilé républicain qu'il a connue au cours d'un voyage à l'étranger. Ces neuf lettres traduisent dans le décor immobile d'une ville chargée d'un lourd passé (Salamanque et/ou Madrid), les lentes mutations sentimentales, familiales, intellectuelles voire politiques, vécues par la jeune génération, des fils des «vainqueurs». La pudeur y masque l'intensité des émotions et le désir s'y affirme de renouer le dialogue. Malgré des ennuis avec la censure et un séjour en prison, Patino s'imposait là comme un des chefs de file de la «nouvelle vague» espagnole.

Après l'échec relatif de **Del amor y otras soledades** (1969), qui fut réalisé dans d'épouvantables conditions, Patino a rompu avec le système. Au lieu de faire du cinéma commercial pour vivre, il s'est fait restaurateur, pour vivre et réaliser le cinéma qu'il veut: tels sont **Canciones para despues de una Guerra** (réalisé en 1971 et «débloqué» par la censure en 1976) et **Queridissimos verdugos,** présenté à Cannes cette année après un an de négociations et tracasseries administratives.

Ces deux films «de montage»..., sont le plus féroce portrait de la majorité silencieuse espagnole à travers l'anthologie des chansons des années 40, pour le premier, et le problème de la peine de mort pour le second. C'est tout le procès des mass-media qui est instruit à partir des thèmes sans cesse rabâchés.

Canciones para despues de una guerra, peu accessible à un public non-espagnol, ou mal informé, est un exercice de virtuosité où, dans un contre-point permanent, bandes d'actualités, extraits de documentaires, coupures de presse et photos, dialoguent avec les airs à la mode que la radio a serinés au peuple espagnol depuis la victoire de 1939.

Dans **Queridissimos verdugos (Très chers bourreaux),** une série d'entretiens et interviewes autour des trois personnages principaux que sont les authentiques trois bourreaux toujours en exercice en Espagne, permettent d'appréhender la mentalité collective espagnole façonnée par le passé franquiste. Car les trois hommes sont, en quelque sorte, des révélateurs exemplaires par leur propre destinée personnelle et un bon sens quotidien, auxquels les documents annexes et leur montage donnent un effroyable humour noir à la Quevedo; le choix des fragments d'actualités jouant le rôle d'eaux-fortes goyesques et de caprices insensés...

Jamais directement évoquée, la guerre et son cortège d'horreurs reste

Luis Galiardo et Sonia Bruno dans **Maniana sera otro dia** de Jaime Camino.

Lucia Bose et Maltide Munoz Sampedro
dans **Del Amor y Cotras soledades,** de Basilio M. Pation.

omniprésente. Dans **la Cousine Angélique,** à la faveur d'une réminiscence semi-onirique, Saura avait montré un bombardement sur une école, mais la Guerre faisait toujours partie du non-dit chez les « vaincus ».

A partir de 1975, avec **Pim, pam, pum, fuego!,** de Pedro de Olea, puis avec **Retrato de familia,** de Antonio Gimenez Rico, le regard, dans le prolongement du propos de Saura, a commencé à se faire plus critique envers les héritiers de la victoire; pour atteindre avec **El desencanto,** de Jaime Chavarri, son point le plus bas de désillusion, et de méditation désabusée, à travers la famille d'un poète officiel du régime, Luis Panero.

Il faut pourtant attendre **les Longues vacances de 36,** de Jaime Camino, pour qu'enfin apparaisse, quarante ans après le déclenchement du coup d'Etat fasciste, le point de vue d'une famille républicaine. Encore s'agit-il d'une famille de petits-bourgeois libéraux comme l'étaient beaucoup de ceux qui, la guerre finie, retrouvèrent leurs boutiques et leurs occupations anciennes; avec simplement, en plus, l'humiliation quotidienne par la morgue des vainqueurs (1).

A l'heure actuelle, Jaime Camino achève le montage de son prochain film (titre provisoire: *« Viejas memorias »)* qui sera une sorte de *« Espagnols si vous saviez »* en forme d'enquête illustrée de documents d'archives; José Maria Forn prépare un film sur la mort de trois héros symboliques de la Généralité de Catalogne, le président Companys, le leader anarchiste Durruti et un militant syndicaliste.

Basilio Martin Patino m'a confié avoir réalisé une fresque de quatre heures sur Francisco Franco dont tout me porte à penser qu'elle n'emprunterait pas les mêmes voies que celles parcourues par Saenz de Heredia pour **Franco ese hombre.**

C'est le moins que j'en puisse dire en espérant, pour tous ces films, leur présentation prochaine à *Confrontation 14,* en attendant plus...

SANS CONCLURE...

J'achève ici un premier bilan d'urgence, forcément incomplet, partiel et partial. Je n'ai pas jugé utile de parler ici de **l'Esprit de la ruche,** de Victor Erice, ni de **Pascual Duarte** de Ricardo Franco, qui sont relativement connus en France. Il fallait, momentanément, combler un vide historique en espérant que d'autres curiosités naîtront, avec des yeux neufs et ce regard sain sur l'Espagne, qui manque tant à trop de Français. Je n'ai oublié ni Julio Diamante, ni Manuel Summers, ni Mario Camus, ni Carlos Duran, ni tant d'amis des premiers tours de manivelle, mais il faudrait maintenant entreprendre un inventaire plus méthodique et moins hâtif pour dresser le bilan véritable d'une authentique *résurrection.* C'est pourquoi je terminerai mon texte en saluant le retour trop longtemps attendu de Juan Antonio Bardem, dont le tout dernier film, **el Puente,** renoue avec un passé prestigieux.

Après les œuvres alimentaires, mais pas déshonorantes, que furent **el Ultimo dia de la guerra** (1968), **Varlétés** (1970) et **la Corruption de Chris Miller** (1972), Juan Antonio — à qui la politique d'ouverture a fait l'honneur d'une incarcération supplémentaire — vient de réaliser une œuvre de facture très moderne, à la manière de ces « road movies » américaines où l'errance des personnages est prétexte à la mise à nu des contradictions d'une société en crise.

Le 30 décembre 1976, après la « première » du film, Bardem notait sur son journal de bord: *« Certes comme ce sont des amis, des gens partie prenante, ils ont aimé et ont applaudi souvent. Mais c'était peut-être la pluie, car il pleuvait beaucoup dehors... »*

Non, Juan, comme chez Donskoï, c'était un arc en ciel, avec un peu de rouge...

Marcel Oms

(1) Il a été déjà question de ce film dans *Cinéma* (n° 216, p.95). Espérons simplement qu'il trouvera enfin un distributeur.

NE PARTEZ PAS EN VACANCES...

...sans avoir vérifié que votre abonnement a bien été renouvelé - voire par anticipation (détail sur la question en page 5).

NOTE SUR LA QUESTION DU CINEMA CATALAN

Les circonstances politiques (le particularisme catalan), les conditions économiques et techniques (un équipement décentralisé), une tradition culturelle vivace et profondément enracinée (une langue de culture vivante) ont fait poser souvent la question d'un éventuel cinéma catalan.

Fréquemment confondu avec l'existence d'une possible école de Barcelone, ce problème tend aujourd'hui à se clarifier, voire à se poser en d'autres termes, depuis que sont apparus des films parlant ouvertement catalan et sous-titrés en castillan, sur les écrans d'Espagne.

C'est en 1966-67, donc au moment où l'Espagne lentement entreprend d'aller vers la démocratie, qu'on entend parler de la fameuse Ecole de Barcelone. Les données du problème sont ambiguës : des cinéastes et des scénaristes authentiquement catalans et, dans le privé, pratiquant la langue catalane, ont réalisé des œuvres dont l'originalité s'enracine dans la réalité de la Province et des pays catalans ; mais eux-mêmes ne prétendent pas se rattacher à un nationalisme catalan étroit.

C'est le cas de Jaime Camino (**los Felices sesenta,** 1966, **Manana sera otrodia,** 1968), Roman Gubern (**Brillante porvenir,** 1965), Pedro Balana (**el Ultimo sabado,** 1967), Vicente Aranda (**Fata Morgana,** 1967), José Maria Nunes (**Noche de vino tinto,** 1967).

Ces films, s'ils ont un « air catalan », le doivent aux décors, aux ambiances, aux lieux, mais ils n'abordent guère de problèmes spécifiques ; et la langue en est absente. Rappelons que, comme les patois sous la IIIe République en France, la langue catalane est hors-la-loi sous le franquisme, mais demeure vivace comme véhicule culturel et revendicateur. C'est ainsi que, pendant les années 50, un film religieux et conformiste de Ignacio Iquino : **el Judas,** fut interdit dans sa version catalane, alors que son sujet était pourtant sans danger pour le pouvoir.

La première tentative pour réaliser un film parlant catalan fut un épouvantable mélodrame, **Maria Rosa,** totalement indéfendable sur le plan cinématographique (1964).

En 1963, un avocat cinéphile catalan Arnau Olivar et José Luis Font avaient réalisé avec **Vida de familia** une description peu complaisante de la bourgeoisie barcelonaise. « *Cette bourgeoisie, qui a eu son apothéose dans les années 20-30, qui a marqué la ville de ses demeures orgueilleuses et de son arc de triomphe, survit à sa gloire, enfermée dans son égoïsme et la hautaine nostalgie d'une grandeur qui reste une domination politique et sociale* » (entretien au Festival de Prades, 1963, publié dans la *Dépêche du Midi*).

En 1966, Francisco Rovira Beleta, adapte à l'écran, mais en castillan, le très beau drame d'Alejandro Casona : **la Dame de l'aube.**

Enfin, en 1968, José Maria Forn, avec **la Piel quemada** ose poser le problème catalan en termes de luttes de classe, mettant indifféremment la langue catalane dans la bouche de personnages sympathiques (ouvriers et petits commerçants ou artisans) ou franchement odieux (riches oisifs ou bourgeois égoïstes). Il fait même dire à l'un de ses personnages qui regarde les gosses de l'andalou : « *ce sont les catalans de demain* ». Regrets d'une pureté de race qui se perd, mais affirmation des problèmes sociaux nés d'un nouveau peuplement.

En 1975, Juan Bautista Bellsoleil réa-

lise une biographie de Pau Casals, **el Mon de Pau Casals** (présenté à Cannes en 1977 seulement) où le grand artiste parle dans sa langue originelle pour raconter sa vie, tandis que sur l'écran les images remarquablement montées racontent la vie, mort et résurrection de tout un peuple, depuis l'exposition universelle de 1900 à Barcelone jusqu'aux récitals de Raimon et aux manifestations de rues, où la jeunesse catalane affronte la Garde Civile, en passant par la tragédie de la guerre et de l'exode vécus avec l'intensité d'une nation luttant pour son droit à exister face aux Maures de Franco. Le film fut présenté solennellement à Perpignan en première mondiale, tout comme, en 1976, le film de Francese Bellmunt, **la Nova Canco** (réalisé pour Profilmes, chez qui il avait déjà tourné un film de vampires, **Pastel de sangre,** en 1971).

La Nova Canco (dont la FFCC assurera la diffusion non commerciale) est une œuvre dont la force et la matière dépassent de toute évidence les intentions de départ des auteurs. Véritable inventaire des richesses et de la diversité de la chanson catalane, le film dessine aussi les frontières d'une Euro-Région qui irait de Valence à Perpignan, par les Baléares et l'Andorre. Sur des chansons où s'exaspère le thème de la captivité au fil des siècles, le film s'élève vers le récital de Raimon au Palais des Sports de Barcelone, où 200 000 personnes reprirent en chœur le cri de refus de **Diguem No.**

Un des moments culminants du film est celui où Rafael Subirachs chante la chanson médiévale de *los Segadors* (les moissonneurs) devenue le chant national du peuple catalan et dont les paroles qui disent les crimes des barbares maures prennent toujours, à travers le temps, la signification d'une protestation sans pardon contre les atrocités commises en Catalogne, en 1939, par les cavaleries d'avant-garde franquistes.

C'est d'ailleurs pour l'avoir rappelé dans le plan final des **Longues vacances de 36,** que Jaime Camino a eu des ennuis avec une censure soucieuse de préserver le fameux mythe de la Croisade de Franco.

Un nouveau film en catalan vient de paraître sur les écrans, **la Ciutat cremade** (la Ville brûlée) 1977, qui va, peut-être, être distribué en France. C'est la reconstitution historique des journées insurrectionnelles de Barcelone en 1907, un hymne libertaire dans la grande tradition d'un cinéma épique populaire qui se souvient opportunément des souffles révolutionnaires et des barricades. Le film a littéralement rempli les salles d'exclusivité à Barcelone et a été l'occasion, en maint village, de manifestations en faveur de l'expression catalane et du statut d'autonomie.

A côté de ces films à large audience, il existe aussi un cinéma catalan marginal et underground, dont le leader est Pedro Portabella, réalisateur en 1969 de **Nocturno 29,** un film d'avant-garde extrêmement élaboré. Ce cinéma de lutte enregistre et popularise les actes politiques, cachés ou publics, les manifestations clandestines ou de rue, où s'affirme progressivement la revendication spécifique catalane.

Partisans d'un cinéma commercial, ou militants d'une expression hors du système, s'affrontent parfois (comme en France...) en d'inlassables et irréductibles débats théoriques; mais le jour de la Saint Georges, le 23 avril 1977, nous étions 80 000 sur la place de la Généralité à chanter *los Segadors* en levant le poing. Pedro Portabella lisait un discours, Jaime Camino manifestait près de moi, la foule fraternelle noyait les contradictions. Aux balcons flottaient des oriflammes de sang et d'or, au sommet des réverbères claquaient des drapeaux andalous et basques et sur les murs de la ville avaient refleuri les couleurs inoubliées de la République.

Marcel Oms
(Mai 1977)

LE CINEMA ESPAGNOL PAR CEUX QUI LE FONT...

Faisant suite à l'étude historique et analytique qui précède, due à la passion de Marcel Oms pour un cinéma trop mal connu, nous publierons dans notre prochain numéro (1er septembre, numéro double) une série d'entretiens avec des réalisateurs espagnols sur le devenir de leur cinéma national dans le contexte nouveau qui est actuellement le sien.

El Judas, de Ignacio Equino : la version parlant catalan fut interdite par la censure.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Cesar Santos-Fontenla : *Cine espanol en la encrucijada.* Ed. Ciencia nueva, 1966

Emmanuel Larraz : *El cine espanol,* Ed. Masson et Cie, 1973

Antonio Castro : *El cine espanol en el banquillo,* Ed. Torres, 1974

N. Alcover et Angel A. Perez Gomez : *Hallazgos, falacias y mixtificaciones* del cine de los 70, Ed. Vizcaina, 1975

Romain Cubern et Doménec Font : *Un cine para el cadalso* (40 années de censure), Ed. Euros, 1975

Collectif : *7 trabajos de base sobre el cine espanol,* Ed. Torres, 1975

Alvaro del Amo : *Comedia Cinematografica espanola,* Ed. Cuadernos para el dialogo, 1975

Collectif : *Cine espanol, cine de subgéneros,* Ed. Torres, 1974

Enrique Braso : *Carlos Saura,* Madrid, 1974

Carlos Saura : *Cria Cuervos*

C. Saura et Rafael Azcona : *La prima angélica*

Victor Erice : *El espiritu de la colmena*

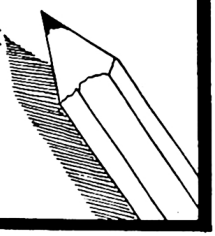
Juan Miguel Lamet et Manuel Summers : *No somos de piedra,* Ed. Azur, 1968

J.A. Bardem, J. Palmero, D. Sueiro : *El puente,* Ed. Sedmay, 1977

Collectif : *La Guerre d'Espagne vue par le cinéma (1), Cahiers de la Cinémathèque,* n° 21, Janvier 1977.

témoignage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
JEUDI 5F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



FRANCE
NOUVELLE
C'EST
L'HEBDOMADAIRE
POLITIQUE DU
PCF

Tarifs d'abonnement :
12 mois : 160 F. - 6 mois : 85 F.
3 mois : 50 F.
Adresse : 15, rue Montmartre 75001 PARIS
C.C.P. 5320-69 S PARIS.

PAS
A
PAS

Revue trimestrielle de la « Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture » et de ses 19 fédérations régionales

abonnement : 20 F par an

F.F.M.J.C. 15 rue la Condamine
75017 PARIS

Tél. 387.30.04
CCP 4577-23 PARIS

CHAQUE VENDREDI

l'unité

L'HEBDOMADAIRE
DU
PARTI SOCIALISTE
AVEC
LA CHRONIQUE
DE
FRANCOIS
MITTERRAND

Prix du numéro : 4 F
Abonnement annuel : 130 F

Administration : 41, boulevard Magenta 75010
208.23.50

FESTIVAL DE

PRADES

en Roussillon (66)

DIX-HUITIEMES RENCONTRES INTERNATIONALES DU FILM

du samedi 16 au dimanche 24 juillet 1977

- revoir ou découvrir l'œuvre de

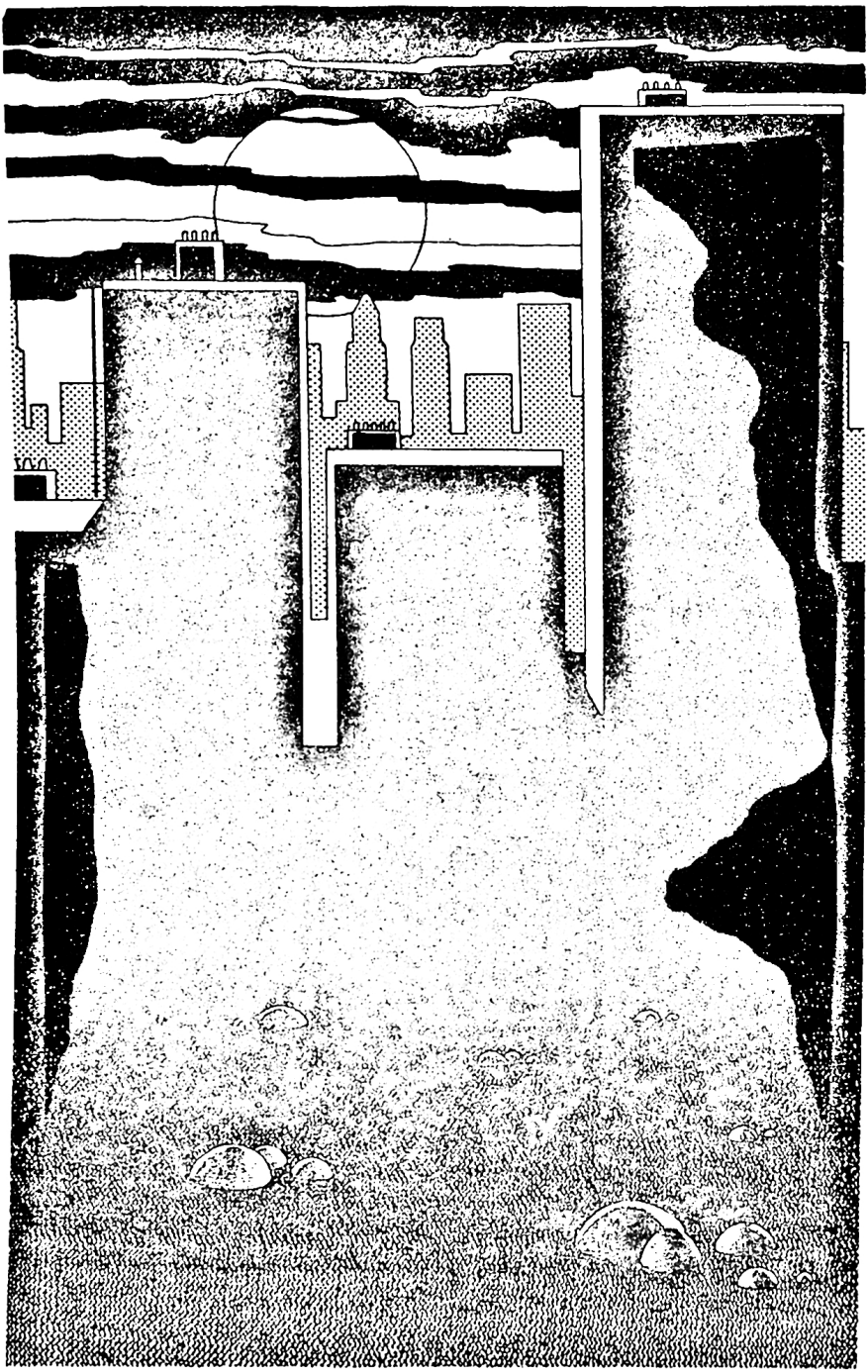
FEDERICO FELLINI

(« du Cheik blanc à Casanova »)

- le cinéma de notre temps :
films inédits de tous pays
(Courts métrages et longs métrages sélectionnés en compétition)

CINE-CLUB DE PRADES
FEDERATION FRANCAISE DES CINE-CLUBS
sous l'égide des CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE

Tous renseignements à :
FFCC, 6 rue Condorcet, 34500 BEZIERS, Tél (67) 28 66 83
RENCONTRES DU FILM, boîte postale 41, 66500 PRADES



DOSSIER

notes sur le film noir

par Noël Simsolo

Dictionnaire des écrivains américains de romans policiers adaptés à l'écran

par Claude Benoit

NOTES SUR LE FILM NOIR

par Noël Simsolo

AVERTISSEMENT

Rien de plus agaçant que le réflexe de classification. Cette codification impose le flou de sa marque sur les produits les plus divers. C'est un processus regrettable puisqu'il fait appel à la paresse du lecteur et du spectateur, donc du critique, car — à quelque niveau que ce soit — celui qui regarde comme celui qui lit est un facteur de mise en crise de ce qu'il consomme.

En ce qui concerne le cinématographe, la segmentation en genres (western, comédie, film noir, drame psychologique) est l'insulte suprême à la liberté du récepteur. Cette oblitération bloque toute avancée profonde dans la lecture d'un film puisqu'elle participe à une volonté d'annoncer la couleur, de prévenir la clientèle de la nature de la marchandise, de ne surprendre à aucun prix. On ne saurait compter le nombre d'échecs commerciaux dus à de telles prérogatives.

Avant de livrer quelques notes sur ce qu'on appelle en terme générique: le film noir, il paraît nécessaire de préciser quelques points. D'abord, il n'y a jamais le cinéma des années trente ou quarante, etc. mais des formes de cinéma différentes conçues dans une même période historique. De même, il n'y a pas le film noir ou le cinéma policier, mais des films noirs ou des cinémas policiers, selon le scénariste, la star, le studio, le réalisateur, l'opérateur ou le budget d'un film.

En effet, quoique tirés de romans du même auteur (William Burnett), il n'y a de points communs qu'élémentairement shématiques entre **High Sierra,** réalisé par Raoul Walsh en 1939 et **Asphalt Jungle (Quand la ville dort)** tourné en 1950 par John Huston. De même pour **Dark Passage (Les Passagers de la nuit)** fimé en 1947 par Delmer Daves d'après le roman **Cauchemar** de David Goodis, et **Nightfall,** terminé en 1956 par Jacques Tourneur d'après un ouvrage du même Goodis : **la Nuit tombe.**

La représentation est différente, l'écriture cinématographique aussi et ce qu'il convient d'appeler la mythologie du film noir y subit bien des perversions selon le degré de talent ou de lucidité du réalisateur signataire du produit.

Enfin, les spécialistes eux-mêmes n'ont jamais pu précisément délimiter ce «film noir» : **Treasure of the Sierra madre,** de John Huston, d'après Bruno Traven (1948), **Leopard man,** de Jacques Tourneur (1943), d'après William Irish, **The Lusty Men (Les Indomptables),** de Nicholas Ray (1952), d'après un scénario d'Horace Mac Coy, font-ils partie de cette catégorie? D'ailleurs dans l'extraordinaire moisson de titres que constitue la «série noire», créée par Marcel Duhamel, plusieurs romans sont assez éloignés du récit policier : **A nos amours** de J.-P. Wolfson, **l'Allumette facile** de David Goodis, **Dans la peau** de James Cain.

Donc, il convient d'être prudent. Nous n'entamerons ici qu'une semi-analyse historique d'un secteur du cinéma américain, de 1930 à 1955. Pourquoi cette date? Parce que c'est celle du dernier film interprété par Humphrey Bogart (disons que c'est un hommage). Nous privilégions ce secteur parce qu'il contient l'évolution des rapports entre le film d'action et la réalité socio-politique d'un pays, et celle de l'anti-héros qu'illustra — mieux que quiconque — la star Humphrey Bogart.

METAMORPHOSES DANS LA CULTURE POPULAIRE

C'est vers la fin du dix-neuvième siècle que le roman policier (et la pièce policière) se sont développés. Immédiatement, il y eut un hiatus entre l'idée de « littérature sérieuse » et celle de « littérature méprisable ». Les nouvelles policières d'Edgar Poe **(La Lettre volée)** connurent un accueil différent des romans de Gaboriau **(L'Affaire Lerouge).** Très vite, en France, la littérature populaire engloba le roman policier : **Arsène Lupin** de Maurice Leblanc, **Fantomas** de Souvestre et Allain, **Nez en l'air** de Souvestre et Allain, également.

On sait le type de rapport que le cinématographe naissant sut entretenir avec ces romans, grâce à la disponibilité de Feuillade **(Fantomas** et **Judex).** Puis il y eut les romans de Gaston Leroux. Aux USA, pour ne citer que les plus célèbres, il y eut **Nat Pinkerton** et **Nick Carter,** sans oublier le plus célèbre héros anglo-saxon : **Sherlock Holmes,** dû à l'imagination de Conan Doyle.

Dès le début des années vingt, le roman policier connut un succès dans diverses couches de la société avec des romans à énigmes dont les plus célèbres représentants allaient être : Agatha Christie, Van Dine, Edgar Wallace et Dickson Carr. Les lecteurs français d'avant guerre pouvaient lire la traduction de ces derniers dans la collection « Le masque » ou « L'empreinte ».

Vers la même époque, aux Etats-Unis, les « pulps » (1) (magazines illustrés bon marché et à destination populaire) apparurent en grand nombre. L'un d'eux : le **Black Mask** allait être à la base d'un bouleversement qui toucherait le cinématographe et une nouvelle forme d'expression : le « comic's » (bande dessinée). Le premier numéro de cette revue parut en 1923.

Dans ces magazines, la nouvelle policière est orientée différemment que dans les récits à énigmes. C'est un fait-divers sanglant qui sert de pivôt à l'histoire et les héros sont loin d'être aussi sophistiqués que les astucieux détectives des romans à clés. Le style est également différent. Marcel Duhamel précise dans ses mémoires que les nouvelles sont découpées comme des scénarios.

Avec le **Black Mask**, c'est une nouvelle génération d'écrivains qui va naître, en prise directe avec la réalité du pays. Anarchiste, individualiste, flic, gangster, romantique, cynique ou raté, le personnage de cette nouvelle littérature n'est pas un porte-parole, ni un défenseur de la loi sans peur et sans reproches. Il est l'émanation de l'Amérique d'alors, le miroir d'une réalité de l'histoire contemporaine.

En effet, à la veille des années trente, les gangsters sont à la « une » des journaux. Avec l'appui de certains hommes politiques, ils règnent économiquement sur le pays, s'enrichissant grâce à la prohibition et menaçant beaucoup plus l'économie nationale que la sécurité des concitoyens. L'insistance avec laquelle les médias commentent leurs exploits est un brouillage idéologique commode : on parle peu des agitations sociales. Il faudra attendre la catastrophe du Vendredi noir de 1929 pour que les journaux désignent les erreurs sociales du gouvernement.

Par contrecoup, le peuple mécontent et nostalgique de l'époque des pionniers admirera les gangsters, les identifiant à des aventuriers modernes.

Aussitôt, le cinématographe et la bande dessinée s'empareront de cette légende : le truand deviendra un archétype cinématographique de l'âge d'or hollywoodien. La mitrailllette, la femme vénale et le « bootleger » seront synonymes de succès.

Hollywood ouvrira ses portes aux écrivains du **Black Mask** pour qu'ils collaborent aux scénarios.

Parmi les prémisses de ce déferlement de films sur les truands, on notera : **Underworld (Les Nuits de Chicago** - 1927) que réalisera Josef Von Sternberg, sur un scénario de Ben Hecht. Mais il s'agit là d'un film d'auteur, où Sternberg insiste sur le romantisme plus que sur la désignation sociale.

En 1930, Mervin Le Roy tourne **Little César** d'après le roman de William Burnett, avec Edward G. Robinson qui allait devenir le stéréotype du gangster spectaculaire.

En 1932, Howard Hawks fait **Scarface,** sans doute le plus célèbre film sur le sujet. Remarquons que son scénario, auquel Burnett aurait travaillé, rejoint celui d'**Underworld** de Von Sternberg. Hawks s'en expliqua en signifiant qu'il

(1) En anglais : pâte à papier.

avait travaillé sur le film de Sternberg et qu'il devait même le réaliser.

LA DOUBLE MONTÉE DE LA VIOLENCE

Ce qui frappe aujourd'hui dans **Scarface,** c'est que ce film s'adresse directement au spectateur (tir à la mitraillette sur lui, usage du contrechamp en amorce, informations objectives sur les différents groupes en présence, utilisation de la psychanalyse, tant pour les motivations des personnages que sur le rapport spectateur / objet film). De plus, il désigne la double montée de la violence en rapport au pouvoir : ascension du héros par la violence, mais escalade de la violence répressive policière.

C'est un film très agressif pour la « clean America » (Amérique propre). Peu importe que le spectateur s'immisce dans un camp ou un autre puisque ces deux ensembles sont clôturés. Bien que mégalomane assassin, Scarface est également un héros qui conteste toutes les valeurs de l'Amérique d'alors.

A partir de ce film, les productions de ce type accentueront ce dernier élément. Les raisons en sont diverses.

D'abord, de nombreux écrivains de **Black Mask,** indirectement à l'origine de cette mode, sont des démocrates avancés. Ils auront pas mal d'ennuis, quinze ans plus tard, au moment de la « chasse aux sorcières ». Ce fut le cas d'Horace Mac Coy et surtout de Dashiell Hammett qui fut même emprisonné. De toute façon, ces écrivains étaient d'origine modeste et n'avaient rien à voir avec l'idéologie collaboratrice des écrivains de salons. Ils écrivaient sur ce qu'ils connaissaient : la rue, les truands, les miséreux, les flics véreux et les politiciens combinards. Malgré la censure hollywoodienne, nombre de leurs idées passaient la rampe.

Mais il y a un autre facteur qui intervint. A cette époque, le peuple américain avait acquis une conscience politique solide. Les revendications sociales étaient nombreuses, les manifestations et les grèves aussi. Certains bandits en profitèrent pour dorer leur image de marque, tels Bonnie Parker et Clyde Burrows, qui firent don de certains de leurs larcins dans des banques aux fermiers ruinés par ces mêmes banques.

L'aberrante mythologie de Fra Diavolo se développa : ils volent aux riches seulement. Bien entendu, ils ne pouvaient pas voler les pauvres, car les pauvres n'ont pas d'argent. L'idée que les colossales fortunes acquises illégalement pendant la prohibition pouvaient être une des causes de la crise économique ne vint pas à l'esprit du peuple.

Bref, la demande du public n'était pas seulement de rêver au cinéma. Il y avait un désir de voir programmer ce rêve et le cinéma américain de la première moitié des années trente refléta la crise avec beaucoup d'insistance. Les comédies, les mélodrames et les films policiers ajoutèrent cette dimension à leur mécanique. C'est là qu'on trouve l'origine de cette permanence de la critique sociale dans le film populaire américain.

Sans doute, cela permit l'épanouissement de ce cinéma en lui gommant son manichéisme schématique et en transformant le personnage moteur du récit en véhicule contestataire.

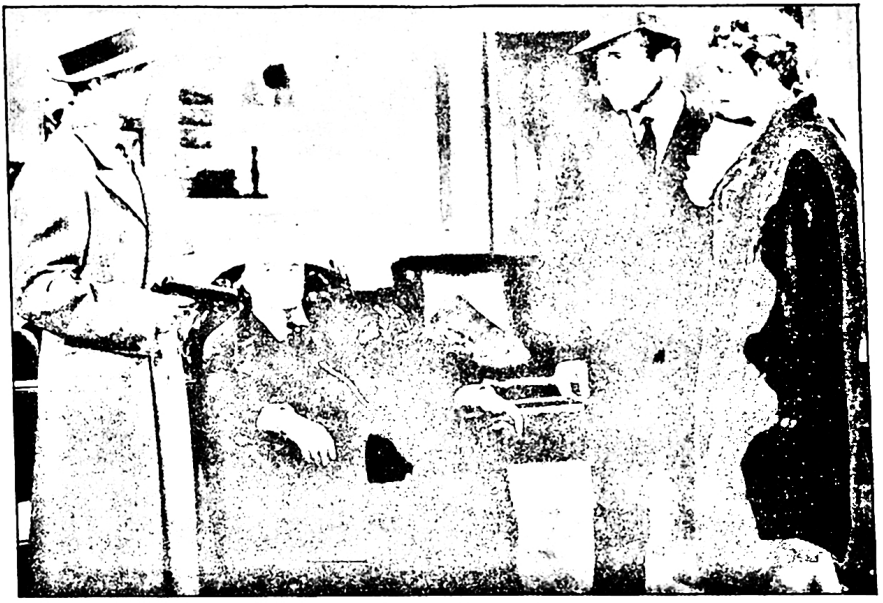
A partir de 1940, Humphrey Bogart sera le prototype de ce genre de héros.

Cependant, toute généralisation serait une erreur. Un cinéma de gangster classique et banal continuait; un cinéma social naissait, empruntant ici et là des formes de récit. Il n'y avait aucune décision au sommet. Le public faisait le succès du film et les studios cherchaient à confectionner des films qui répondraient à cette demande.

Il fallut attendre une autre génération d'écrivains : Raymond Chandler, David Goodis, William McGivern, William Irish pour voir le film de gangster se métamorphoser à nouveau et connaître une dimension nouvelle pendant les années de guerre et de juste après-guerre.

Cependant, on notera un apport particulier du film de gangsters (du film d'action en général) dans les années trente.

Quand le cinéma se mit à parler, les producteurs orientèrent leurs projets vers le cinéma musical ou l'adaptation théâtrale, faisant régresser l'écriture cinématographique au rang d'illustration. Par ces films sur l'action physique, la violence, et l'atmosphère de villes reconstituées en studio, un nouveau champ d'expérimentation s'ouvrit au travers de récits rapides et concis, faits d'ellipses et d'images-textes contre un cinéma du dialogue explicatif. Là n'est pas le moindre mérite du cinéma d'action de série B.



Le Faucon maltais, de John Huston, d'après Dashiell Hammett.

Humphrey Bogart dans **Le Grand sommeil,** d'Howard Hawks, d'après Raymond Chandler.

ET VINRENT LES NAZIS...

A la veille de la Seconde Guerre mondiale, le film de gangsters subit diverses mutations. Au travers de la parodie, John Ford signe **Toute la ville en parle,** écrit par William Burnett, où le « dur » d'Hollywood, Edward G.Robison, joue un double rôle : un tueur et un employé de banque, timide et doux. C'est le brave homme qui vaincra son double assassin. C'est la mise en crise du mythe Robinson. C'est aussi l'insertion de la critique sociale dans la comédie.

Pour ses premiers films américains, Lang accentuera cette critique sociale. Ses films « noirs » dépasseront aussitôt les lois du genre en désignant la société comme plus criminelle que les repris de justice (stigmatisation du lynchage dans **Fury,** condamnation des lois américaines dans **J'ai le droit de vivre).**

Parmi les nombreux films réalisés en marge de cette catégorie par Raoul Walsh, il faut privilégier **Roaring twenties,** fresque analytique envisageant le gangstérisme sous l'angle historique et social. C'est une œuvre de 1939.

Pour rassurer les ligues moralisatrices, certains studios produisent des films anti-gangsters; le plus célèbre reste **les Anges aux figures sales** (1938), de Michael Curtiz, où un prêtre force un gangster à se rendre et à jouer les lâches pour détruire l'influence qu'il exerce sur des adolescents.

Enfin, en 1940, une nouvelle star contribuera à la principale métamorphose du genre, reléguant les tenants des rôles de truands à d'autres performances. En effet, sacré super-star par Raoul Walsh dans **High Sierra,** d'après un roman de William Burnett, Humphrey Bogart introduit une nouvelle dimension dans le cinéma de cette époque : le romantisme de type existentiel.

High Sierra est un mélodrame poétique et désespéré décrivant la lutte d'un vieux gangster solitaire et sentimental, vaincu par la société.

En moins de dix ans, le gangster névrosé et mégalomane de **Scarface** a laissé place au anti-héros, vaincu d'avance, suivant un calvaire sans espoir dans une structure de tragédie grecque. Au cours de son itinéraire, ce personnage nouveau désignera la réalité des Etats-Unis du New Deal : petites bourgeoisie, gouapes-gigolos, fonctionnaires corrompus, crapulerie de la presse, etc...

De plus, le personnage de **High Sierra** véhicule une nouvelle morale qui se greffera sur Bogart jusqu'à sa mort et qui continuera à servir de modèle à de nombreux mouvements culturels allant des « angry young men » à la « beat generation ». En 1940, ce mythe s'installe, habilement contrebalancé la même année par **le Faucon de Malte,** tiré par John Huston d'un best-seller de Dashiell Hammett qui avait déjà été adapté au cinéma.

Bogart y incarne le cynique Sam Spade, détective privé sans scrupules, ni sentimentalisme embarrassant. C'est le mister Hyde du Jekyll-Bogart de **High Sierra.** Tout au long des années quarante, Humphrey Bogart ira d'un pôle à l'autre du personnage en demeurant constamment contestataire de la société que ce soit dans le romantisme nocturne ou le cynisme désespéré.

Ce second souffle du genre va connaître une intéressante mascarade avec l'entrée des Etats-Unis dans la Seconde Guerre mondiale. Hollywood se trouve une vocation de propagandiste. Alors qu'une année auparavant, la caricature de Hitler dans **le Dictateur** avait failli attirer les foudres de la censure sur l'œuvre de Charlie Chaplin, tous les studios de 1941 font transformer leurs scripts. Le bandit, le méchant, le salaud sera nazi ou ne sera pas. Les stars devront le combattre pour sauver la démocratie et, d'Erroll Flynn à Humphrey Bogart, les vedettes s'enrôlent comme défenseur du monde libre. Ces films « d'espionnage » seront de valeur différente selon leur auteur, bien entendu.

Que le gangstérisme soit mis sur la touche n'est pas étonnant puisqu'à l'époque où les durs de la Warner Bros criblent de plomb les espions du troisième Reich, les pontes du Pentagone demandent à Al Capone, le prisonnier d'Etat, de les aider à organiser le débarquement en Italie.

DERNIERS ECLATS

En 1946, William Faulker adapte pour Howard Hawks le roman de Raymond Chandler : **The Big Sleep (Le Grand sommeil).**

Par son écriture cinématographique très personnelle, ce film impose un nouveau code dont les matériaux seront utilisés au maximum jusqu'au début des années cinquante: Humphrey

Bogart-Lauren Bacall, les musiques de Max Steiner, les photographies de James Wong Howe ou de Sid Hyckox...

C'est alors que les films noirs ressembleront à d'étranges contes de fées aux résonnances expressionnistes teintées de psychanalyse.

Outre-Atlantique, un phénomène important va se produire. En effet, les spectateurs européens ont été longtemps frustrés de cinéma américain. Dès la libération, les productions des années de guerre affluent sur le marché et les spectateurs découvrent Humphrey Bogart et plusieurs films qui les étonnent, en particulier des films de gangsters pas comme les autres: les adaptations de Chandler, **Murder my sweet (Adieu ma jolie)**, 1945, d'Edward Dmytryk, **The Lady in the lake (La Dame du lac)** de Robert Montgomery, 1947 — de Kenneth Fearing : **The Big clock (la Grande horloge)** de John Farrow — d'Hammett : **The Glass key (La Clé de verre)** de Stuart Heissler, 1942, — de William Irish : **Phantom Lady (Les Mains qui tuent)**, 1944, de Robert Siodmak, **Night has thousand eyes (Les Yeux de la nuit)** de John Farrow, 1948 — de Don Tracy : **Criss Cross (Pour toi j'ai tué)** de Robert Siodmak, 1949 — et des films comme **Dead Reckoning (En marge de l'enquête)**, 1947, de John Cronwell, **White Heat (L'Enfer est à lui)**, de Raoul Walsh, **Dark Passage (Les Passagers de la nuit)**, 1947, de Delmer Daves d'après David Goodis, **Gilda**, 1949, de Charles Vidor ou **Lady from Shangaï (La dame de Shangaï)** d'Orson Welles, 1947.

Pour se limiter à l'impact de ces productions sur les spectateurs français, il faut insister sur le phénomène culturel qui va s'y rattacher. L'intelligentsia parisienne, les défenseurs de l'existentialisme selon Sartre et les amis de Jacques Prévert vont entamer une défense systématique du genre. Marcel Duhamel dirigera chez Gallimard la série noire et la série blême où les principaux auteurs du **Black Mask** seront traduits.

Les Presses de la Cité, Flammarion, créeront des collections policières et les Editions du Scorpion iront jusqu'à publier des plagiats français sous pseudonyme: le plus célèbre sera **J'irai cracher sur vos tombes** de Boris Vian sous le nom de Vernon Sullivan. En France, l'Amérique est à la mode tandis qu'en Amérique, les temps ont changé. Les truands d'hier sont rentrés dans les affaires, les syndicats, ou les partis politiques. Le crime existe encore, mais le desespérado a laissé la place à une société anonyme du crime, entreprise qui fait disparaître les individus contre de l'argent. Ainsi, des rivaux politiques, professionnels et sentimentaux, sont assassinés. Il existe un livre passionnant sur la question : **Société anonyme pour assassinats,** de Burton B.Turkus et Sis Feder dans la collection « L'air du temps » chez Gallimard, 1953.

Mais comme l'Europe est friande du genre, que les gouapes de partout imitent les gangsters de cinéma, que les journalistes brodent autour des faits divers dans un style à la Peter Cheyney, bref que la réalité imite la fiction, le « film noir » américain devient plus une denrée d'exportation qu'un produit de consommation locale.

Curieusement, c'est vers cette époque que la dimension poétique intervient de plus en plus dans ces films.

UN CHAMP D'EXPERIMENTATION

Au cours des années cinquante, il y eut quelques beaux éclats : **Out of the past (Pendez-moi haut et court)** de Jacques Tourneur, 1947, **Et tournent les chevaux de bois** de Robert Montgomery ; **The Enfoncer (La Femme à abattre)** de Raoul Walsh, 1950; **Night and the city (Les Forbans de la nuit)** de Jules Dassin; **Mark Dixon détective,** d'Otto Preminger, 1950 ; **The Big night (La Grande nuit)** de Joseph Losey, 1951.

A cette époque, le « film noir » se désincarne de ses motivations socio-publicitaires et devient un champ d'expérimentation. Plusieurs jeunes cinéastes l'utilisent comme prétexte pour affirmer au mieux une écriture, au pire une philosophie. Citons : **Pick up in the south street (Le Port de la drogue),** de Samuel Fuller, 1951 — un des premiers films noirs primés dans un festival international, la Mostra de Venise — **They lived by night (Les Amants de la nuit),** de Nicholas Ray, 1947 ; **Kiss me deadly (En quatrième vitesse),** 1945, de Robert Aldrich ; **Killer's kiss (Le Baiser du tueur),** 1955, et **The Killing (Ultime razzia),** 1956, tous deux dus à Stanley Kubrick. Ces films sont signalés pour leur intérêt d'expérimentation.

Quand, en 1950, Huston tourne **Asphalt jungle (Quand la ville dort)** d'après William Burnett, il marque le sommet du film noir selon ses propres stéréotypes. Le produit n'est perverti que par le scénario et la lourde mise en scène ôte toute valeur subversive au produit. L'idéologie américaine de la période Eisenhower contrôle à nouveau tout et les critiques, qu'elles soient dans la désignation des tares de la société, ou inscrites dans une écriture contestataire, ont tôt fait d'être bloquées. La «chasse aux sorcières» bat son plein. La guerre de Corée commence à rendre nécessaire des films de guerre, valorisant le brave soldat américain. La propagande a changé. L'ennemi n'est plus nazi, ni gangster, il est jaune ou communiste.

Un seul cinéaste continue d'exploiter le genre avec habileté et audace : c'est Fritz Lang.

Critique de l'Amérique et soucieux des problèmes du langage cinématographique, Lang signe des œuvres comme **Blue gardenia (La Femme au gardenia),** 1952, et surtout **The Big Heat (Règlement de comptes),** 1953, d'après le roman de William Mc Givern, **Coup de torchon,** qui est une réflexion sur la violence et la vengeance. Lang inaugure une utilisation de la violence comme système d'inflation : montrer la violence maximale pour la dénoncer, décrire la colère d'un flic pour montrer les mécanismes psychologiques d'un policier. Sociologiquement, le film est une date importante dans la description de la « maladie américaine» par son cinéma.

Par la suite, en deux autres films policiers, Lang conduira ce «genre» au point limite d'ascèse et de critique avec **When the city sleep (La Cinquième victime),** 1955, et **Beyond a reasonable doubt (L'Invraisemblable vérité),** 1956.

Le premier montre la compétition de journalistes cherchant à faire arrêter un assassin pour obtenir un avancement. Le second montre un homme combattant la peine de mort pour cacher sa propre activité criminelle.

Ainsi, ce ne sont plus ces gangsters mythologiques des années trente, ces victimes romantiques et désillusionnées des années quarante qui alimentent les films, ni les détectives fauchés et astucieux, alcooliques et revenus de tout, sauf des femmes (et encore!), ce sont les assassins de tous les jours, ceux qui constituent la société : les responsables des médias, les patrons du grand capital...

Lang désigne avec dégoût d'où vient le mythe du film noir : c'est le masque commode d'une société basée sur le maquillage de la réalité et l'engourdissement collectif des cerveaux.

Noël Simsolo

Glenn Ford dans **Règlement de compte**, de Fritz Lang, d'après Mc. Givern.

DICTIONNAIRE DES ECRIVAINS AMERICAINS DE ROMANS POLICIERS ADAPTES AU CINEMA

par Claude Benoit

Le film noir américain est totalement indissociable du roman noir, au point que, le plus souvent, leurs histoires respectives se confondent.

Ainsi, le premier grand thriller de l'histoire du cinéma parlant, **Le Petit César** *de Mervyn LeRoy, est tiré d'un roman de William R. Burnett, l'un des meilleurs auteurs du genre. Le livre a été publié en 1929, le film réalisé en 1930. Vingt années après, en 1950, un autre roman de l'écrivain se trouve à l'origine d'un autre sommet du film noir,* **Quand la ville dort** *de John Huston. Ce n'est évidemment pas un hasard.*

Entre 1930 et 1955, en effet, presque tous les auteurs importants qui gravitèrent autour du « Black mask » (l'illustre magazine qui, pendant les années 20, créa véritablement le roman noir) ont eu affaire à Hollywood. William Burnett, James Cain, Horace McCoy, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Jonathan Latimer ont été adaptés à l'écran plusieurs fois, et ont eux-mêmes travaillé sur de nombreux scénarios. Certains films transposés de leurs romans comptent même parmi les chefs-d'œuvre du genre : **Le Faucon maltais** *d'Huston,* **Le Grand sommeil** *de Hawks,* **Assurance sur la mort** *de Wilder.*

A ma connaissance, seuls trois écrivains majeurs du « Black mask » n'ont jamais eu de romans adaptés au cinéma : Paul Cain alias Peter Ruric, Raoul Whitfield et Robert Finnegan. Peter Ruric a cependant rédigé de multiples scénarios, dont l'un au moins serait éblouissant **(The Great Central Murder** *de S. Sylvan Simon, 1942), et Raoul Whitfield a eu une nouvelle adaptée* **(High Tide** *de John Reinhardt, 1947).*

La plupart des grands films noirs étant tirés de romans, très peu d'œuvres essentielles furent réalisées à partir d'un scénario original (il y a eu quand même **Fury** *et* **J'ai le droit de vivre** *de Lang). Aussi, à l'âge d'or d'Hollywood, le cinéma policier a-t-il fait une grande consommation de récits de toutes sortes :* **Les Tueurs** *de Siodmak,* **Le Port de l'angoisse** *de Hawks,* **Trafic en haute mer** *de Curtiz transposent en films noirs une nouvelle et deux romans d'Hemingway ;* **The Story of Temple Drake** *de Stephen Roberts (1933) est une adaptation de « Sanctuaire » de Faulkner ; le célèbre auteur de nouvelles, Damon Runyon, est mis à contribution une quinzaine de fois. (On a eu récemment une situation analogue avec* **Sursis pour une nuit** *de Robert Gist qui transposait en thriller « Un rêve américain » de Norman Mailer).*

Dans les années 50 et ensuite, l'évolution du thriller calque celle du roman policier. De nouveaux écrivains surgissent, d'autres prennent enfin de l'importance, et les films adaptés de leurs romans sont les meilleures réussites d'un genre qui commence à se détériorer (tels **Règlement de compte** *de Lang et* **Le Coup de l'escalier** *de Wise d'après Mc Givern,* **Les Nerfs à vif** *de Lee Thompson d'après Mc Donald,* **Les Inconnus dans la ville** *de Fleischer d'après Heath,* **Ultime razzia** *de Kubrick d'après White).*

Aujourd'hui, cependant, après un assez long passage à vide, le film noir s'est modifié, renouvelé, enrichi, et présente des aspects très divers. Trois me paraissent primordiaux : 1) les écrivains actuels les plus intéressants de la « Série Noire » (William Goldman, Ed McBain, Donald Westlake / Richard Stark) sont à l'origine des films noirs actuels les plus originaux **(Le Refroidisseur de dames, Les Poulets, Les Quatre malfrats, Le Point de non-retour) ;** *2) on assiste à*

un retour aux grands auteurs de romans policiers des années 30 et 40 : Chandler **(Le Privé, Adieu ma jolie),** *McCoy* **(On achève bien les chevaux),** *Edward Anderson* **(Nous sommes tous des voleurs)** ; *3) des écrivains remarquables qui jusqu'alors n'avaient jamais été adaptés le sont enfin et de très belle manière : Chester Himes* **(Le Casse de l'oncle Tom),** *Jim Thompson* **(The Getaway),** *Ross Mc Donald* **(Détective privé, la Toile d'araignée).** *Mais il y a, par rapport au film noir des années 30 et 40, une profonde différence qui mérite d'être soulignée : quelques-uns des plus beaux thrillers réalisés ces dernières années, aux Etats-Unis, ont, comme point de départ, un scénario original* **(Klute, Yakuza, la Fugue, Chinatown).**

Curieusement, le roman policier américaln a souvent tenté les cinéastes français, et plus précisément les metteurs en scène de la nouvelle vague. Godard, Truffaut, Chabrol, passionnés de romans policiers, ont réalisé plusieurs transpositions, en rendant hommage d'ailleurs aux écrivains adaptés. D'autres cinéastes se sont inspirés de récits américains, l'ouverture de **Peur sur la ville,** *ressemble curieusement aux premiers chapitres d'un roman de Lillian O'Donnell, « A coups de tube ».*

Comme avec la régularité d'un mouvement de balancier, le cinéma américain, qui s'est fréquemment emparé d'intrigues policières, a à son tour inspiré le roman policier. De nombreux romans noirs, en effet, situant leur action à Hollywood, ont pour personnages principaux des réalisateurs, des scénaristes ou des comédiens, tantôt assassins, tantôt victimes. L'exemple le plus récent est l'étonnant « Pendu d'Hollywood » d'Andrew Bergman (NRF-Super Noire n° 60) : on y voit un détective privé new-yorkais, enquêtant à Hollywood sur la mort suspecte d'un scénariste mis sur la liste noire, s'opposer aux menées fascisantes du jeune Richard Nixon, avec le concours inattendu d'Humphrey Bogart lui-même. Le comble de la surprise serait que ce roman devienne un jour un film.

Le dictionnaire concerne soixante-douze auteurs de romans policiers. Pour chacun d'eux, on trouvera une filmographie succinte citant uniquement les adaptations de leurs nouvelles et de leurs romans policiers. Les titres des films sont en caractères gras, les titres des livres placés entre guillemets. Chaque fois que cela m'est possible je donne la référence bibliographique de l'ouvrage adapté : cette indication aidera peut-être certains amateurs dans leurs éventuelles recherches.

La Soif du mal, d'Orson Welles, d'après Masterson.

ALBERT, Marvin H.

1967—**Estouffade à la Caraïbe** de Jacques Besnard, d'après « The looters » / « Estouffade à la Caraïbe » (1962) d'Albert Conroy — NRF, Série Noire n° 72..

1967—**Tony Rome / Tony Rome est dangereux** de Gordon Douglas, d'après « Miami Mayhem » (1960) / « Indésirable » (1960) d'Anthony Rome — NRF, Série Noire n° 655.

1968—**The lady in cement / La femme en ciment** de Gordon Douglas, d'après « The lady in cement » (1960) / « Fais des bulles » d'Anthony Rome (1960) — NRF, Série Noire n° 704.

1973—**The don is dead / Don Angelo est mort** de Richard Fleischer, d'après « The Don is dead » (1972) / « Une couronne pour le Don » (1973) de Nick Quarry — NRF, Série Noire n° 1 558.

Sous son nom, Marvin H. Albert a surtout publié des romans westerns dont plusieurs ont été portés à l'écran (**Le trésor du pendu, La bataille de la vallée du diable**); *il s'est également fait une spécialité de la rédaction de livres tirés de films à succès* (**Party girl, La panthère rose, L'outrage** — *d'après le « western noir » de Martin Ritt).*

Albert écrit ses propres romans policiers sous divers pseudonymes : Anthony Rome, Nick Quarry, Al Conroy. La série des Tony Rome, située à Miami, a été réalisée par Gordon Douglas. Dans **Tony Rome est dangereux**, *et dans l'assez amusante* **Femme en ciment**, *Frank Sinatra incarne un détective privé décontracté qui, les deux fois, démarre son enquête à cause d'une jeune et jolie femme (l'une est trouvée ivre-morte dans un hôtel sordide ; l'autre, nue, au fond de l'eau, chaussant des escarpins en ciment). Tourné dans la foulée du* **Parrain, Don Angelo est mort** *de Fleischer est un film sur les luttes intestines de la mafia, bien fabriqué, mais traditionnel.*

L'un des romans de Marvin Albert (signé Al Conroy) a été utilisé par un cinéaste français. Premier film de Besnard, **Estouffade à la Caraïbe** *est aussi le seul de ce réalisateur qui présente quelque intérêt. Il y a à cela trois raisons : Gainsbourg, Jean Seberg, et le scénario humoristique dû à Michel Lebrun, l'un des meilleurs auteurs français de romans policiers.*

BIGGERS, Earl Derr

1917—**Seven keys to Baldpate** de Hugh Ford, d'après « Seven keys to Baldpate » (1913) / « La septième clef » (1950) collection Le Yard n° 24.

1917—**Blind adventure** de Wesley Ruggles, d'après « The agony column » (1916).

1925—**Seven keys to Baldpate** de Fred Newmayer.

1926—**The house without a key / La maison sans clefs** de Spencer Bennett, « serial » en 10 épisodes, d'après « The house without a key » (1925) / « Charlie Chan revient » (1939) — Ed. Loisirs.

1927—**The chinese parrott / Le perroquet chinois** de Paul Leni, d'après « The chinese parrott » (1926) / « Le perroquet chinois » (1932) — Ed. Perrin.

1929—**Behind this curtain** d'Irving Commings, d'après « Behind this curtain » (1928) / « Derrière ce rideau » (1930) — Ed. Perrin.

1930—**Seven keys to Baldpate** de Reginald Barker.

1930—**The second floor mystery** de Roy Del Ruth, d'après « The agony column ».

1931—**Charlie Chan carries on** de Hamilton McFadden, d'après « Charlie Chan carries on » (1930) / « Un policier chinois » (1932) — Ed. la Nouvelle Revue Critique, « l'empreinte » n° 4.

1931—**The black camel** de Hamilton McFadden, d'après « The black camel » (1929) / « Charlie Chan à Honolulu » (1938) — Ed. NRC, « L'empreinte » n° 149.

1932—**Charlie Chan's chance** » de John Blystone, d'après « Behind this curtain ».

1933—**Charlie Chan's greatest case** d'Hamilton McFadden, d'après « The house without a key ».

1934—**Charlie Chan's courage** de George Hadden, d'après « The chinese parrot ».

1935—**Seven keys to Baldpate** de William Hamilton et Edward Kelly.

1940—**Charlies Chan's murder cruise** d'Eugene Ford, d'après « Charlie Chan carries on ».

1941—**Passage from Hong Kong** de Ross Lederman, d'après « Agony column ».

1947—**Seven keys to Baldpate** de Lew Landers.

Les romans d'Earl Derr Biggers ont été fréquemment portés à l'écran du vivant même de l'auteur. On compte ainsi cinq versions différentes de son fameux « Seven keys to Baldpate » et trois de « The agony column », aucune n'ayant laissé de souvenirs particuliers.

L'apport de Biggers au cinéma policier américain est cependant considérable. Il est en effet le créateur du personnage de Charlie Chan, ce détective chinois de la police d'Honolulu, présent, entre 1926 et 1949, dans quarante films environ. Les premiers épisodes de la série adaptaient directement les romans de Biggers, mais le personnage est devenu très vite une création — de plus en plus pauvre — de scénaristes. Trois comédiens ont surtout incarné Charlie Chan :

Warner Oland, Sidney Toler et Roland Winters.

Sorti des écrans de cinéma, Chan s'est réfugié à la radio et à la télévision américaines. Sa dernière apparition, sous les traits de Ross Martin, dans **Happiness is clue** *de Leslie Martinson (1971) n'a convaincu personne. On ne prévoit donc pas, pour l'instant, de nouveaux retours de Charlie Chan.*

BRACKETT, Leigh

1961—**13 west street / Lutte sans merci** de Philip Leacock, d'après « The tiger among us » (1957) / « Sonnez les cloches ! » — NRF, Série Noire n° 406.

L'aspect dérangeant et angoissant du roman de Leigh Brackett demeure dans **Lutte sans merci** *de Leacock. Cette histoire d'un homme (Alan Ladd) qui, quittant son travail à la nuit tombée, est agressé et matraqué presque à mort, par une bande de fils à papa, dont c'est le principal amusement, pourrait arriver à chacun d'entre nous. Le récit original de Leigh Brackett est dur, impitoyable, sombre (on assiste à une hallucinante descente dans le monde des clochards), et a finalement peu de rapports avec les romans de Chandler dont elle fut la subtile adaptatrice (***Le grand sommeil** *de Hawks et* **Le privé** *d'Altman).*

BROWN, Fredric

1946—**Crack-up** d'Irving Reis, d'après sa nouvelle « Madman's holiday ».

1958—**The screaming mimi** de Gerd Oswald, d'après « The screaming mimi » (1949) / « La belle et la bête » (1966) — NRF, Série Noire n° 1 082.

1975—**L'Ibis rouge** de Jean-Pierre Mocky, d'après « Knock three-one-two » (1959) / « Ça ne se refuse pas » — NRF, Série Noire n° 768.

Grand maître de la nouvelle ultra-courte (lire les recueils : « Fantômes et farfafouilles », « Lune de miel en enfer », « Une étoile m'a dit » — Denoel, éd.), Fredric Brown est d'abord un auteur de romans de science-fiction superbement fous (tel « L'univers en folie » qui enchanta Fellini, au point de vouloir le porter à l'écran).

Ecrits dans le même esprit, ses romans policiers sont déroutants. « La belle et la bête » n'a malheureusement pas inspiré Gerd Oswald qui, avec **The screaming mimi**, *signe une œuvre médiocre.* **L'Ibis rouge**, *par contre, reflète bien l'univers de Brown, même si Mocky n'a conservé que le point de départ du livre, et inventé tout du long.*

On aimerait voir en France **Crack-up**, *histoire curieuse d'un conservateur de musée amnésique, manipulé par un gang de « forgerons d'art ».*

BUELL, John

1973—**The pyx** d'Harvey Hart, d'après « The pyx » (1960).

1975—**L'agression** de Gérard Pirès, d'après « The shrewsdale exit » (1972) / « Sombres vacances » (1973) — NRF, Série Noire n° 1 596.

The Pyx *est un éblouissant thriller, tourné en décors réels, dans les rues et les églises de Montréal (où est né John Buell). Le film, qui décrit une enquête difficile, menée par un policier écœuré (Christopher Plummer), sur un crime rituel, fortement imprégné de catholicisme (nous sommes au Canada), n'est pas indigne de* **Klute** *de Pakula. Ici aussi, le personnage de la victime, une call-girl vulnérable (Karen Black), dont le policier reconstitue petit à petit le passé, est très attachant.*

A l'opposé, **L'agression** *est un film inepte. Gérard Pirès et son scénariste, J.-P. Manchette (qui ont été ensuite mieux inspirés dans leur adaptation du roman de Walter Kempley,* **L'ordinateur des pompes funèbres**), *ne gardant strictement rien du beau livre de Buell (en particulier sa chute), ont choisi la facilité et le tour de passe-passe (le personnage de Claude Brasseur et la solution par le magnétophone).*

BURNETT, William R.

1930—**Little Caesar / Le petit César** de Mervyn LeRoy, d'après « Little Caesar » (1929) / « Le petit César » (1948) — NRF, Série Noire n° 17.

1931—**The iron man** de Rod Browning, d'après « The iron man ».

1933—**Dark hazard** d'Alfred E. Green, d'après « Dark hazard » (1933).

1935—**The whole's town talking / Toute la ville en parle** de John Ford, d'après sa nouvelle « The whole's town talking ».

1935—**Dr Socrates** de William Dieterle, d'après « Dr Socrates ».

1937—**Wine, women and horses** de Louis King, d'après « Dark hazard ».

1937—**Some blondes are dangerous** de Wilton Carruth, d'après « The iron man »

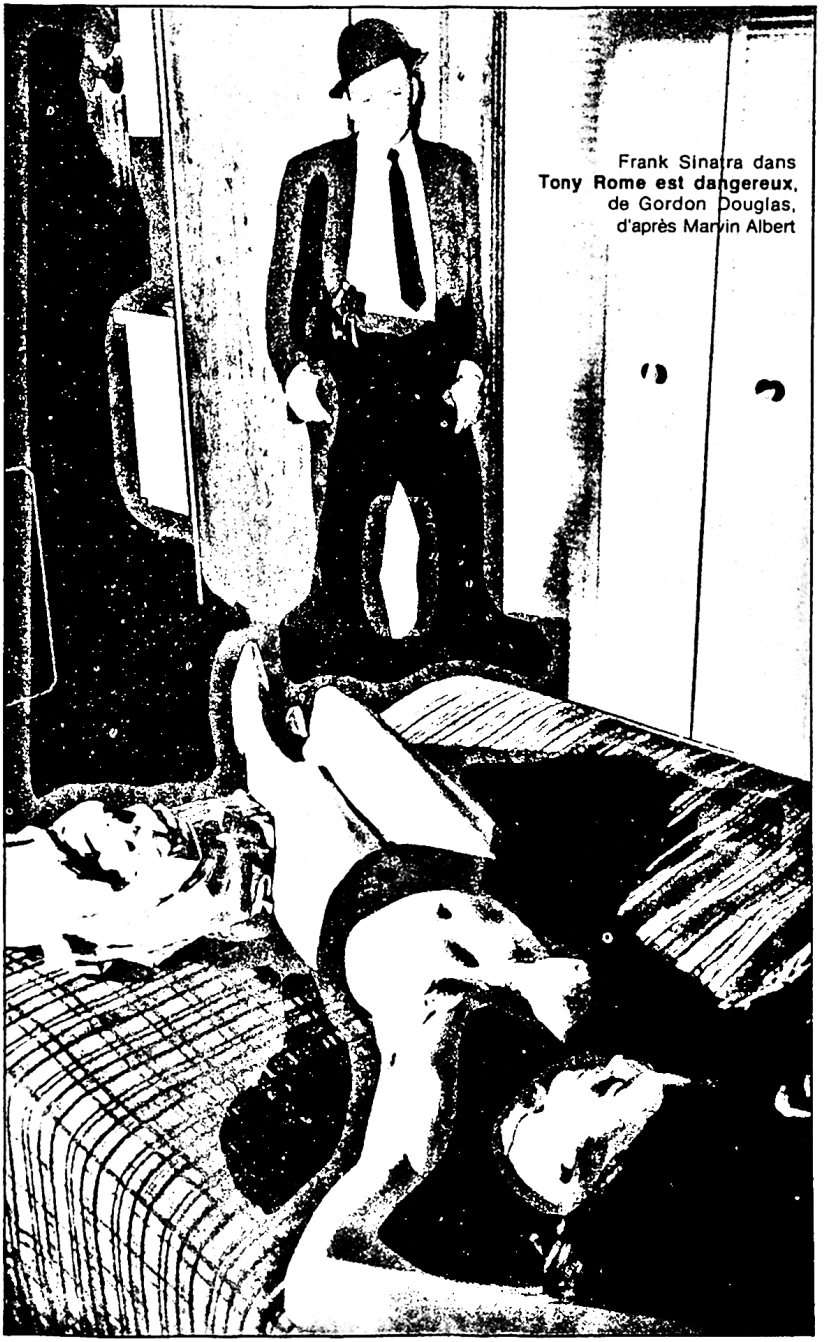
1939—**King of the underworld** de Lewis Szilze, d'après « Dr Socrates »

1941—**Dance hall** d'Irving Pichel, d'après « The giant swing » (1932)

1941—**High Sierra / La grande évasion** de Raoul Walsh, d'après « High Sierra » (1940)

1950—**Asphalt jungle / Quand la ville dort** de John Huston, d'après « The asphalt jungle » (1949) / « Quand la ville dort » (1951) - NRF, Série Noire n° 106.

1951—**The iron man** de Joseph Pevney, d'après « The iron man »



Frank Sinatra dans
Tony Rome est dangereux,
de Gordon Douglas,
d'après Marvin Albert

1955—**I died a thousand times / La peur au ventre** de Stuart Heisler, d'après « High Sierra »

1956—**Accused of murder** de Joe Kane, d'après « Vanity row » (1953) / « Donnant donnant » (1953) - NRF, Série Noire n° 169

1972—**Cool Breeze** de Barry Pollack, d'après « Asphalt jungle »

William Burnett est l'un des auteurs majeurs du « Black mask », ce magazine qui fut à l'origine du roman noir américain. Ses romans ont donné naissance à plusieurs grands films noirs : **Le petit César** *de LeRoy, étonnante biographie d'un caïd italien, incarné par E.G. Robinson, qui emprunte volontairement ses mimiques à Mussolini ;* **High Sierra** *de Walsh, ballade romantique et violente dont le héros (Humphrey Bogart) est un gangster qui rêve d'une vie rangée; et surtout,* **Quand la ville dort** *d'Huston, analyse subtile du déroulement et de l'échec d'un « gros coup » — à mon sens, le chef-d'œuvre du cinéma policier américain des années 50. Par contre,* **Accused of murder** *de Kane, avec la difficilement supportable Vera Ralston, trahit « Donnant donnant ».*

William R. Burnett s'est fait une spécialité : celle de reprendre ses histoires, de les réécrire autrement, ou plus prosaïquement d'en permettre une nouvelle utilisation. Ainsi **La fille du désert,** *un western de Raoul Walsh, et* **La peur au ventre,** *un thriller de Stuart Heisler (avec Jack Palance et Shelley Winters) reprennent* **High Sierra. Quand la ville dort** *a été suivi de deux « remakes » : un western intéressant de Delmer Daves,* **L'or du Hollandais,** *et un médiocre thriller,* **Cool breeze,** *qui reprend quasi littéralement l'original, en transposant l'action chez la minorité noire.*

Scénariste prolifique, Burnett a signé, à côté de travaux purement alimentaires, quelques scripts remarquables (dont deux « policiers » : **Scarface** *de Howard Hawks et* **Tueur à gages** *de Frank Tuttle).*

BUTLER, Gerald

1948—**Kiss the blood off my hands / Les amants traqués** de Norman Foster, d'après « Kiss the blood off my hands » (1940) / « Du sang sur tes mains » (1948) — Presses de la Cité, Un Mystère n° 4.

1951—**On dangerous ground / La maison dans l'ombre** de Nicholas Ray, d'après « Mad with much heart » (1946).

Romancier mystérieux (on ne sait presque rien de lui), à l'origine de deux bons films noirs, contant chacun une étrange histoire d'amour. Un amour fou, menacé, impossible, dans **Les amants traqués;** *un amour difficile, fragile, possible, entre un flic brutal (Robert Ryan) et une jeune femme aveugle (Ida Lupino), dans* **La maison dans l'ombre.**

CAIN, James

1939—**Le dernier tournant** de Pierre Chenal, d'après « The postman always rings twice » (1934) / « Le facteur sonne toujours deux fois » (1948) — NRF.

1942—**Ossessione** de Luchino Visconti, d'après « The postman always rings twice ».

1944—**Double indemnity / Assurance sur la mort** de Billy Wilder, d'après « Double indemnity » (1943) / « Assurance sur la mort » (1948) — NRF.

1945—**Milfred Pierce / Le roman de Mildred Pierce** de Michael Curtiz, d'après « Mildred Pierce » (1941) / « Mildred Pierce » (1950) — NRF.

1946—**The postman always rings twice / Le facteur sonne toujours deux fois** de Tay Garnett.

1966—**Slightly scarlet / Deux rouquines dans la bagarre** d'Allan Dwan, d'après « Love's lovely counterfeit » (1942) / « Le bluffeur » (1958) — NRF, Série Noire n° 429.

1973—**Double indemnity** de Jack Smight, d'après « Double indemnity ».

L'un des plus célèbres « durs à cuire » de la littérature américaine (« The hard-boiled school »). Deux de ses romans, « Le facteur sonne toujours deux fois » et « Assurance sur la mort », reposent sur le thème de la femme fatale » qui entraîne au crime un brave gars « dur » mais « régulier ». Tiré de son court roman par Raymond Chandler, **Assurance sur la mort** *est un sommet du film noir. Jack Smight en a réalisé récemment un « remake » pour la télévision (avec Richard Crenna, Samantha Eggar et Lee J. Cobb, dans les rôles tenus, dans le film de Wilder, respectivement par Fred Mc Murray, Barbara Stanwick, et E.G. Robinson).*

*« Le facteur sonne toujours deux fois » a été adapté à trois reprises : en France, par Pierre Chenal (***Le dernier tournant***); en Italie, par Visconti qui a intelligemment resitué le roman de Cain dans la grisaille de l'Italie du Nord (***Ossessione***); aux Etats-Unis, par Tay Garnett, qui signe un vrai thriller, âpre, violent, tendu, interprété par un John Garfield collant admirablement au personnage.*

Le ton du film noir imprègne aussi ce superbe mélodrame qu'est **Le roman de Mildred Pierce** *de Curtiz, et, réalisé à la fin des années 50,* **Deux rouquines dans la bagarre** *est une adaptation décontractée et fauchée du « Bluffeur ».*

CARR, John Dickson

1951—**The man with a cloak / L'homme au manteau noir** de Fletcher Markle, d'après « The gentleman from Paris » / « Le testament perdu » — nouvelle publiée dans « Mystère Magazine » n° 265.

1952—**Colonel March investigates** de Cy Enfield, d'après la nouvelle « The department of queer complaints ».

1953—**Dangerous crossing** de Joe Newman, d'après la nouvelle « Cabin B 16 ».

1957—**The woman opposite** de Compton Bennett, d'après « The emperor's snuff box » (1942) / « Un coup sur la tabatière » (1945) — Ed. Ditis, Détective club n° 5.

1962—**La chambre ardente** de Julien Duvivier, d'après « The burning court » (1937) / « La chambre ardente » (1948) — Ed. Maîtrise du livre, coll. Empreinte Police n° 23.

Portés à l'écran aux Etats-Unis, en France, en Grande-Bretagne, les romans et les nouvelles de John Dickson Carr n'ont guère intéressé que des cinéastes du second rayon (mis à part Cy Enfield). Le film le plus réussi semble être **L'homme au manteau noir,** avec Joseph Cotten, film noir « à costumes ». Mais **La chambre ardente** *de Duvivier n'est pas si mauvais qu'on le dit (il y a dans les dialogues de Charles Spaak, un humour macabre, bien agréable à entendre).*

CHANDLER, Raymond

1942—**The falcon takes over** d'Irving Reis, d'après « Farewell my lovely » (1940) / « Adieu ma jolie » (1948) — NRF, Série Noire n° 12.

1943—**Time to kill** d'Herbert Leeds, d'après « The high window » (1942) / « La grande fenêtre » (1949) — NRF, Série Noire n° 45.

1945—**Murder my sweet / Adieu ma belle** d'Edward Dmytryk, d'après « Farewell m'y lovely ».

1946—**The big sleep / Le grand sommeil** d'Howard Hawks, d'après « The big sleep » (1939) « Le grand sommeil » (1948) — NRF, Série Noire n° 11.

1946—**The lady in the lake / La dame du lac** de Robert Montgomery, d'après « The lady in the lake » (1943) / « La dame du lac » (1948) — NRF, Série Noire n° 7.

1947—**The brasher doubloon** de John Brahm, d'après « The high window ».

1969—**Marlowe / La valse des truands** de Paul Bogart, d'après « The little sister » (1949) / « Fais pas ta rosière » (1950) — NRF, Série Noire n° 64.

1973—**The long goodbye / Le privé** de Robert Altman, d'après « The long goodbye » (1953) / « Sur un air de navaja » (1954) — NRF, Série Noire n° 221.

1975—**Farewell my lovely / Adieu ma jolie** de Dick Richards, d'après « Farewell my lovely ».

*Il n'est pas inutile de souligner d'emblée que l'apogée du film noir américain (1945-1950) coïncide avec l'adaptation cinématographique des grands romans de Chandler. Quatre films tirés de ses récits (***Adieu ma belle, Le grand sommeil, La dame du lac, The brasher doubloon***) ont été réalisés pendant cette période faste.*

Bien que Chandler soit un scénariste de valeur (il a alors adapté **Assurance sur la mort** *et écrira ensuite* **L'inconnu du Nord-Express**), *il ne participe qu'à une seule de ces adaptations, son travail n'étant d'ailleurs pas retenu. Il explique ainsi la raison de sa « défection » : « Je travaille à une version cinématographique de* **La dame du lac**... *C'est la dernière fois que je travaille à un scénario tiré d'un de mes livres. On croirait exhumer de vieux ossements ». (« Lettres » — Ch. Bourgois).*

Robert Montgomery a entièrement tourné **La dame du lac** *à la première personne — en caméra subjective : on ne voit jamais le détective privé, Philip Marlowe ; on aperçoit son reflet dans la glace. Cette originalité étudiée n'a guère impressionné Chandler qui remarque : « La technique œil-de-la-caméra dans* **La dame du lac,** *c'est un vieux truc à Hollywood. Tous les jeunes scénaristes et les jeunes metteurs en scène s'y sont essayés ». (id)*

Adieu ma belle *de Dmytryk compte d'intéressantes trouvailles — une intrigue embrouillée à plaisir, des effets d'éclairage — mais* **Le grand sommeil** *est la meilleure des adaptations de ses récits. Ecrit par William Faulkner et Leigh Brackett, le film est très chandlérien. Hawks y brosse, avec une rare précision et un humour flegmatique, le tableau impitoyable de la décomposition d'un monde, chantant cependant la rencontre de la beauté (Laureen Bacall) et de l'intelligence (Bogart). Aussi, Raymond Chandler conseille-t-il la vision du film à l'un de ses amis : « Si un jour vous voyez ce film,* **Le grand sommeil** *(au moins la première partie), vous verrez ce que peut faire de ce genre d'histoire un metteur en scène qui a le sens de l'atmosphère, et la touche voulue de sadisme secret. Bogart, bien sûr, est supérieur à tous les autres durs du cinéma ». (id)*

Il faut ajouter, à la même époque, un bon thriller de George Marshall, **Le dahlia bleu** *(1945), dont Chandler est en partie responsable : « Me voilà de retour au charbon à la Paramount... En moins de deux semaines, j'ai écrit une nouvelle originale de quatre-vingt-dix pages,* **Le dahlia bleu.** *Je l'ai entièrement dictée et je n'y ai pas jeté un coup d'œil avant d'avoir fini... Il y a du bon et du moins bon ». (id)*

On trouve des scories dans la filmographie de Chandler, certaines involontaires (les premières transpositions d'« Adieu ma jolie » et « La grande fenêtre »), d'autres acceptées (deux scripts : **Le bonheur est pour demain** *d'Irving Pichel, un médiocre mélodrame médical, et* **L'invisible meurtrier** *de Lewis Allen, un thriller « domestique » monotone).*

A une date récente encore (1968), trois de ses romans n'avaient toujours pas été portés à l'écran : « Fais pas ta rosière », « Sur un air de navaja » et « Play back ». C'est chose faite désormais pour les deux premiers, l'un par Paul Bogart, l'autre par Robert Altman (les années 70 auront également vu une nouvelle version d'« Adieu ma jolie », moins intéressante que celle de Dmytryk, mais qui a l'immense avantage d'être interprétée par Bob Mitchum). Par une sorte d'ironie du sort, le seul roman qui reste en panne, « Play back » (« Charade pour écroulés » — NRF, Série Noire n° 515), est à l'origine un scénario de film.

CLARKE, Donald Henderson

1030—**Born reckless** de John Ford, d'après « Born reckless » (1930) / « Un nommé Louis Beretti » (1949) — NRF, Série Noire n° 34.

Le roman de D. Henderson Clarke a pour héros un gangster italien, Beretti, farouche, mais sympathique, ce qui pour l'époque détonne, quand on se souvient du racisme latent des Américains envers les immigrés d'origine italienne. L'un des premiers films parlants de John Ford, **Born reckless,** *en développe la trame sur un mode comique.*

CONROY, Albert (voir ALBERT, Marvin H.)

CRICHTON, Michael

1972—**Pursuit** de Michael Crichton, d'après **« Binary » de John Lounge.**

1972—**The Carey treatment / Opération clandestine** de Blake Edwards, d'après « A case of need » de Jeffery Hudson.

Michael Crichton est un romancier de Science-Fiction très coté. Deux de ses ouvrages, **Le mystère Andromède** *et* **L'homme terminal,** *ont été adaptés au cinéma, et il a lui-même réalisé un film,* **Mondwest,** *dont il est l'auteur complet. Or, ces trois films de Science-Fiction ont un argument policier, et relatent en quelque sorte une enquête. On n'est donc pas surpris d'apprendre que Crichton, à ses moments perdus, écrit des récits policiers, qu'il publie sous divers pseudonymes (John Lange, Jeffery Hudson).*

Dans **Opération clandestine,** *un film plutôt faible, l'enquête se déroule dans un hôpital, puisque le détective est un docteur (James Coburn), qui tente de prouver l'innocence d'un de ses collègues accusé de meurtre. (La médecine est décidément une des obsessions majeures de Chrichton).*

Pursuit *est très différent. C'est un suspens haletant dont les deux principaux protagonistes sont un terroriste qui menace de tuer la presque totalité de la population de San Diego à l'aide d'un gaz spécial, et un agent secret qui essaie de l'arrêter. Ce premier essai de l'écrivain dans la mise en scène est, dit-on, un coup de maître.*

CUNNINGHAM, E.V. (voir FAST, Howard)

DODGE, David

1953—**Plunder in the sun / Les pillards de Mexico** de John Farrow, d'après « Plunder of the sun » (1949).

1955—**To catch a thief / La main au collet** d'Alfred Hitchcock, d'après « To catch a thief » (1952) / « La main au collet » — Robert Laffont.

Seules deux œuvres mineures de David Dodge ont été portées à l'écran. N'insistons pas sur **La main au collet,** *l'une des œuvres les moins brillantes, les plus mornes, d'Alfred Hitchcock, et attirons l'attention sur une alerte série B de John Farrow :* **Les pillards de Mexico,** *récit d'une chasse au trésor mouvementée en pays aztèque.*

ELLI, Frank

1969—**Riot / La mutinerie** de Buzz Kulik, d'après « The riot » (1966) / « La mutinerie » (1967) — Ed. Flammarion.

La mutinerie *de Kulik est l'un des trop rares thrillers contemporains dont l'action se déroule à l'intérieur d'une prison. Frank Elli est un ancien détenu. Le film tiré de son roman est un véritable reportage sur l'univers des prisons américaines, dénonçant la brutalité des gardiens et l'hypocrisie de l'administration. Comme dans les grands films de l'époque du New Deal, la sympathie du cinéaste va, sans la moindre réserve, aux détenus ; le fait mérite d'être signalé.*

ELLIN, Stanley

1951—**The big night / La grande nuit** de Joseph Losey, d'après « Dreadful summit » (1948) / « La peur au ventre » (1949) — NRF, Série Noire n° 37.

1960—**A double tour** de Claude Chabrol, d'après « The key to Nicholas street » (1951) / « A double tour » (1954) — NRF, Série Noire n° 192.

1965—**Nothing but the best / Tout ou rien** de Clive Donner, d'après la nouvelle « The best of everything » / « Le mieux

Robert Mitchum dans **Adieu ma jolie**,
de Dick Richards,
d'après Raymond Chandler.

en toute chose» — Mystère Magazine n° 72.

1969—**House of cards / Un cri dans l'ombre** de John Guillermin, d'après «House of cards» (1967).

Les adaptations de ses romans ont donné lieu à des œuvres très différentes, mais presque toutes réussies. **La grande nuit** *est un bon film noir sur le « retour au père » d'un adolescent, et son apprentissage de la violence, réalisé avec sensibilité et précision par Joseph Losey.* **A double tour** *de Chabrol est un piquant drame bourgeois situé à Aix-en-Provence ;* **Tout ou rien** *une comédie macabre dans le goût anglais ; et* **Un cri dans l'ombre** *le récit délirant des aventures d'un jeune Américain à Paris, amené à déjouer un complot politique fomenté par un groupe d'extrême-droite Stanley Ellin est un écrivain singulier (lire « Miroir, miroir, dis-moi » — éd. Denoel), et les films qu'il a inspirés sont à son image.*

ERICSON, Walter (voir FAST, Howard)

FARRELL, Henry

1962—**Whatever happened to Baby Jane? / Qu'est-il arrivé à Baby Jane?** de Robert Aldrich, d'après «Whatever happened to Baby Jane?» (1960).

1967—**The hostage** de Russell S. Doughton Jr, d'après «The hostage» (1963) / «L'otage» (1967) — éd. Dupuis, coll. de Mi-nuit.

1970—**How awful about Allan / Vengeance en différé** de Curtis Harrington, d'après «How awful about Allan» (1963).

1972—**Une belle fille comme moi** de François Truffaut, d'après «Such a gorgeous kid like me» (1967) / «Le chant de la sirène» (1968) — NRF, Série Noire n° 1 194.

Henry Farrell aime les situations extrêmes, paroxystiques, les affrontements en lieux clos, et ne craint pas, s'il le faut, de tomber dans le mauvais goût, le « grand guignol ». Ainsi, le mauvais goût culmine dans **Qu'est-il arrivé à Baby Jane?** *d'Aldrich, où s'affrontent violemment deux « monstres sacrés », Bette Davis et Joan Crawford. Dans* **Vengeance en différé** *de Curtis Harrington, un jeune homme aveugle, sorti récemment d'un asile psychiatrique (Tony Perkins), est victime d'une horrible machination (Farrell a écrit un scénario semblable pour un autre film d'Harrington :* **What's the matter with Helen?**, *1971). Dans* **The hostage**, *un petit thriller fauché, mais bien ficelé, un enfant de six ans, témoin involontaire de deux meurtres, est pourchassé par l'assassin.*

Il y a souvent beaucoup d'humour dans les récits d'Henry Farrell — sans quoi, ils ne seraient guère supportables. L'un de ses romans, « Le chant de la sirène », est même franchement drôle (à la manière de ceux de Charles Williams et de Jim Thompson). Dans **Une belle fille comme moi**, *Truffaut l'a transposé en essayant d'en accentuer encore le côté farce : il a complètement manqué son coup.*

FAST, Howard

1965—**Sylvia / Sylvia** de Gordon Douglas, d'après «Sylvia» (1960) / «L'enquête» (1962) d'E.V. Cunningham — Ed. Stock.

1965—**Mirage / Mirage** d'Ed Dmytryk, d'après «Fallen angel» (1952) de Walter Ericson / «Mirage» (1965) d'Howard Fast — Presses de la Cité, Mystère n° 749.

1966—**Penelope / Les plaisirs de Pénélope** d'Arthur Hiller, d'après «Penelope» (1965) / «Pénélope» (1965) de Cunningham — Presses de la Cité, Un mystère n° 77 (nouvelle série).

1968—**Jigsaw / Les complices** de James Goldstone, d'après «Fallen angel»

1971—**The face of fear / Le visage de la peur** de George McCowan, d'après «Sally» (1967) / «Sally» (1968) d'E.V. Cunningham — Presses de la cité, Un Mystère n° 72 — nouvelle série.

L'auteur de **Spartacus** *a écrit de très nombreux romans policiers. Sous le pseudonyme d'E.V. Cunningham, il a publié une série de romans dont le principal protagoniste est, à chaque fois, une jeune femme. Trois ont été portés à l'écran : « Sylvia », « Sally », « Pénélope ».*

Sylvia *de Gordon Douglas, avec Carroll Baker, est le plus ambitieux et le plus réussi des trois : construit rigoureusement en flashes-back successifs, c'est la reconstitution du passé d'une femme mystérieuse, et la révélation de son exacte personnalité. Les deux autres films se situent plusieurs niveaux en dessous :* **Les plaisirs de Pénélope** *est une comédie policière paresseuse et peu drôle, et* **Le visage de la peur** *un languissant thriller.*

Un autre roman d'Howard Fast (signé Walter Ericson), fondé sur le thème de l'amnésie, « Mirage », a été transposé à l'écran deux fois en trois ans. L'intrigue du film de Dmytryk s'assemble progressivement à la façon d'un puzzle. Moins maîtrisé, le « remake » de Goldstone **(Les complices)** *est cependant plus angoissant, parce qu'envahi par la crainte de l'explosion atomique (une préoccupation de Fast).*

l'Avant-Scène

Numéro exceptionnel
Murnau

- **FAUST**
  Découpage intégral, établi
  plan à plan, par Eric Rohmer

- **LE DERNIER DES HOMMES**
  pour la première fois, découpage
  en continuité photographique (550 photos).

- En supplément, par Francis Courtade :
  TARTUFFE

Numéro double : 20 F (Etranger 24 F)

En vente :

Maisons de la Presse, Librairies et à la Revue (franco de port)

Rappel : 15 juin : **Volpone,** avec une biofilmographie détaillée des films parlants de Maurice Tourneur.

Le 15 septembre : **Le Dernier Nabab** (Elia Kazan).

Chaque mois : 2 numéros Avant-Scène Cinéma
(au lieu d'un numéro)
Le numéro : 10 F (Etranger : 12 F)

■ « L'Avant-Scène » a édité 1000 pièces et 200 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 10 F. (Étr. 12 F.)
■ 15000 abonnés dans 75 pays.
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6° - C.C.P. Paris 7353.00.V

A PERPIGNAN, CONFRONTATION SUR « LE CINEMA POLICIER : REFLET DE SOCIETE »

« Confrontation XIII », la manifestation organisée à Perpignan, tous les ans, par les Amis du Cinéma et la Cinémathèque de Toulouse, avait pour titre, cette année, *« le cinéma policier : reflet de société »*. C'est la troisième fois que « Confrontation » aborde, sous tous ses aspects, l'étude d'un genre cinématographique, puisqu'en 1968 et 1970, elle était consacrée au cinéma fantastique (« Confrontation VI » : *« Démons et merveilles du cinéma »)* et au western (« Confrontation VIII » : *« Le western raconte l'histoire des Etats-Unis »)* ; et, de nouveau, l'équipe perpignanaise a gagné son pari. Pendant huit jours entiers, du 27 mars au 3 avril, cinquante films ont été projetés devant près de 25 000 spectateurs, attirés par un genre éminemment populaire qui, dans le même temps, suscite la réflexion et satisfait au goût du spectacle.

Les huit journées se développaient selon la progression suivante : 1) le populisme policier ; 2) policiers allemands ; 3) le flic français ; 4) « Cops » et « G-men » du New Deal ; 5) Panorama du film noir américain (en hommage à l'indispensable bouquin de Raymond Borde) ; 6) Le Guépéou se dégèle ; 7) Le film policier italien ; 8) Corruption et abjection dans l'Amérique contemporaine. A quelques rares exceptions près, les cinquante films étaient donc répartis à la fois par pays, par époque et par thème.

Les Etats-Unis, bien évidemment, se sont taillés la part du lion : vingt films, du plus ancien **(Les Nuits de Chicago,** de Sternberg) au plus récent **(Serpico,** de Lumet). Le film policier a été, de tout temps, un domaine privilégié du cinéma américain. Aussi, « Confrontation », succinctement, mais de manière pertinente, en a retracé l'itinéraire : les origines du film noir, à la fin des années 20 **(les Nuits de Chicago ; le Mystère du dancing,** de Ralph Ince) ; l'apparition du « gangster film » dans les années 30 **(GG-men** et **Agent spécial** de Keighley) ; le triomphe du thriller dans les années 40 et 50 **(Carrefour de la mort,** d'Hathaway ; **Cité sans voiles,** de Dassin ; **l'Enfer est à lui,** de Walsh) ; le retour en force du film policier, avec de nouveaux héros et une nouvelle morale, dans les années 70 **(Nous sommes tous des voleurs** et **le Privé,** d'Altman ; **Bertha Boxcar,** de Scorsese ; **Dollars,** de Brooks ; **Flics et voyous,** d'Avakian ; **Point limite zéro,** de Sarafian).

Il était ainsi passionnant de confronter des films réalisés dans les années 30 et des films sur les années 30, réalisés aujourd'hui ; de souligner la constante qui les relie, tout en mesurant la distance qui les sépare. Passionnant aussi de comparer deux œuvres d'un même auteur mineur (William Keighley, Henry Hathaway), tournées l'une et l'autre la même année, et de constater leur exacte similitude **(G-men** et **Special agent** datent de 1935 ; **Carrefour de la mort** et **Appelez Nord 777** de 1947). Passionnant surtout de juxtaposer des films participant d'états d'esprit complètement opposés, tels **Sergent Madden,** film pro-flic de Sternberg, et **Serpico,** film anti-flic de Lumet, ou le très moral **G-men** et le très immoral **Flics et voyous.**

Car les films policiers américains montrés à « Confrontation » étaient tous, d'une façon ou d'une autre, marqués par la réalité de la situation politique des Etats-Unis, à l'époque de leur réalisation. L'ère rooseveltienne et le New Deal servent de « toile de fond » aux films de Keigley ; le maccarthysme se lit en filigrane dans les films

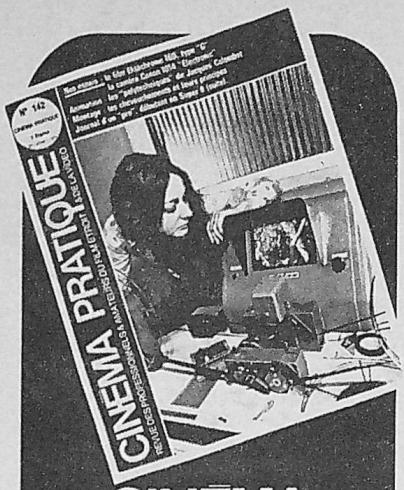
d'Hathaway (le héros du **Carrefour de la mort** est un mouchard); le Vietnam est présent chez Brooks et Sarafian, et l'affaire du Watergate «pointe son nez» au détour de **Serpico.**

Il y a une évidente filiation entre les films policiers américains et les films policiers européens (italiens et français, principalement), plus directement politiques. La journée française était centrée autour d'Yves Boisset **(Un condé, l'Attentat)**, et la journée italienne autour de Petri **(Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon, Todo modo),** Rosi **(Cadavres exquis, le Défi)** et Damiani **(Confessions d'un commissaire de police, le Jour de la Chouette).** C'est une manière subtile de de tout le festival était, sans le moindre doute, l'extraordinaire **Tosca pas comme les autres** de Luigi Magni. De la part des organisateurs, c'était une véritable gageure de programmer cette œuvre inventive, qui détourne l'opéra de Sardou et Puccini, dans un festival du film policier, uniquement parce que Gassman y incarne le chef de la police romaine, Scarpia. Or, pour tous les spectateurs, **la Tosca** a été la grande révélation de «Confrontation XIII» (avec **Point limite zéro, Bertha Boxcar,** les douze épisodes du **Judex** de Feuillade, et un film allemand muet, **l'Invincible Spaventa** de Max Obal, histoire virevoltante d'un justicier trapéziste). Une autre gageure consistait à consacrer une journée au cinéma policier des pays d'Europe de l'Est; elle n'a pas été tenue à cause de la défection des films polonais originellement prévus. On attendait **Dérapage** de Lomnicki (scénario de Skolimowski) et **Chronique d'un crime** d'Andrezj Irzos-Rastawiecki, deux films insolents dont les héros sont des «hooligans»; on a eu à la place d'abominables «nanars» tchécoslovaques, signés Petr Schulhoff.

«Confrontation» offrait par ailleurs de multiples variations: sur **Judex** (avec le serial de Feuillade, les films de Champreux et Franju); sur **le Vampire de Dusseldorf** (avec **M** de Lang et **le Temps des loups** d'Uli Lommel, il manquait malheureusement le beau film d'Hossein); sur Simenon **(Picpus, la Nuit du carrefour)** et Sciascia **(Todo modo, Cadavres exquis, Le Jour de la chouette).** C'est une manière subtile de prendre le spectateur dans les fils d'une toile d'araignée savamment tissée, bref de lui donner envie de *tout* voir. Et de revenir l'année d'après («Confrontation XIV» aura pour sujet: «Bilan et mémoire cinématographiques de la guerre d'Espagne»).

Bill Crane

Gian Maria Volonte, dans **Todo Modo** d'Elio Petri



CINÉMA PRATIQUE

300 TITRES

sur le cinéma le son et la photographie

une bonne adresse

ETE

LIBRAIRIE

éditions techniques européennes

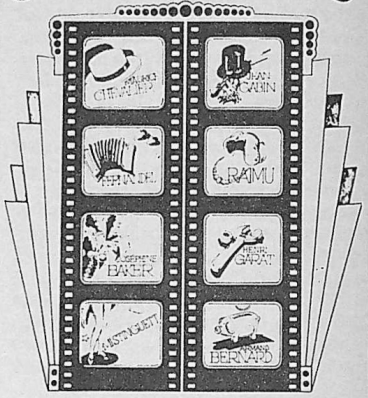
16, Quai de la Marne - 75019 Paris

Tél. 200.76.50

L'ÉVÉNEMENT EN SUPER 8

CINÉ FOLLIES

un film de PHILIPPE COLLIN



LES RIRES ET LES CHANSONS DU CINÉMA FRANÇAIS.

Prix de la Critique Chamrousse 1977
La presse unanime :

« Une heure et demie de bonheur visuel et sonore »
Michel Dulain (l'Express).

« Ce film est une réussite »
Jacques Siclier (Le Monde).

Version intégrale Sonore Magnétique - 90 minutes

1150 Frs T.T.C.

20 titres en version intégrale
L'ensemble des fiches techniques avec photos contre 4 F sur simple demande.

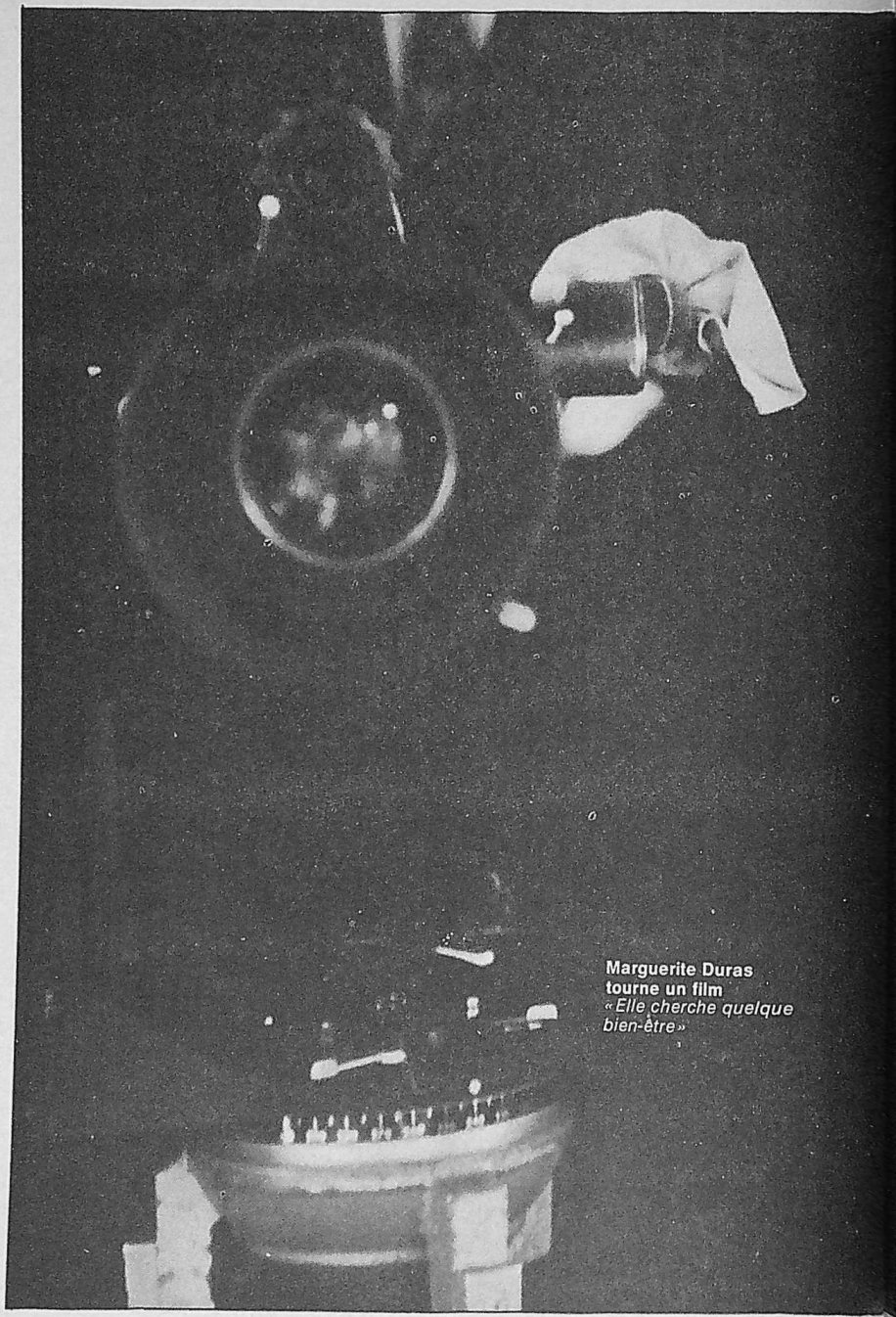
FRANFILMDIS cinematheque ®

70, Rue de Ponthieu - 75008 Paris
Tél : 359.84.13 +

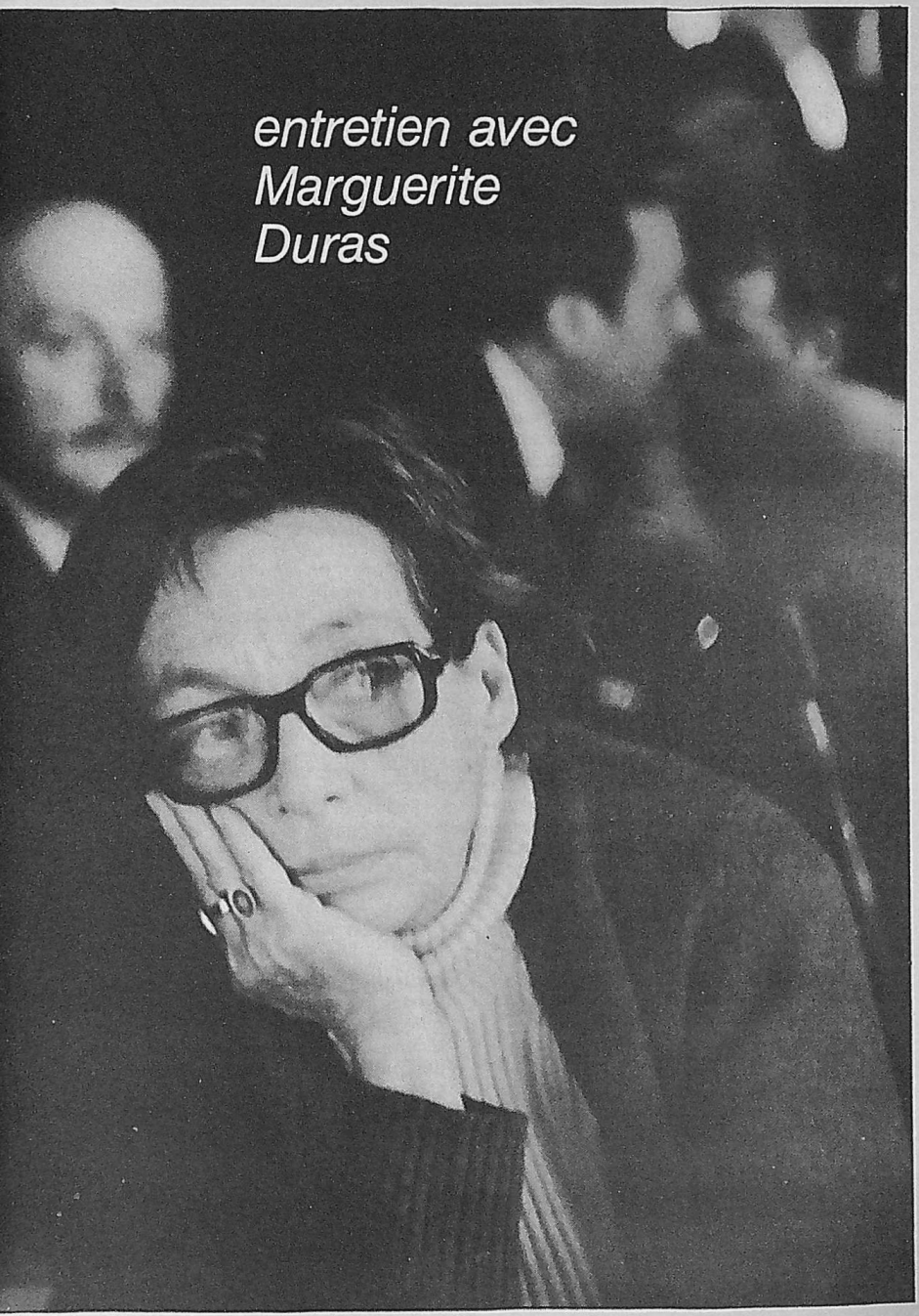
Tous droits autres que pour projections familiales réservés FRANFILMDIS ©

Deux romans, deux films...

GALLIMARD



Marguerite Duras tourne un film *« Elle cherche quelque bien-être »*


entretien avec
Marguerite
Duras

MARGUERITE DURAS : « Un acte contre tout pouvoir »

Une entrevue avec Marguerite Duras c'est aussi le plaisir du contact, le plaisir du langage où la voix utilise le relief des mots — leur volume — pour toucher. Dans ce sens, malgré la lecture, quelque chose s'est perdu à la retranscription. Même lorsque chacun de nous trois était conscient de leur importance, les incertitudes, les cacophonies du dialogue, sont atténuées, sélectionnées, supprimées même parce qu'illisibles.

Ce qui s'est peut-être passé entre nous demeure dans le triple jeu de la parole à propos du cinéma de Duras. Où l'on voit, par exemple, Jacques Frenais endosser, dans un bref affrontement, le personnage du prolétaire-camionneur : **Il dit vous mentez.** *Duras, en réponse, explique par la psychologie de son film sa forme :* **Il n'y avait pas de durée...** *Où l'on voit Jacques Grant incliner vers le désir un débat qui reste à formuler.*

Tout cela n'est si puissant que parce que Marguerite Duras parle d'emblée et toujours de la fabrication et du fonctionnement du film. **Sans un homme qui regarde, je n'arrive pas à voir le corps de Vera Baxter :** *On ne saurait imaginer formulation plus immédiatement cinématographique. Duras est l'un des rares cinéastes qui soient capables de répondre d'un coup du fond de son propos — elle-même — et de la forme cinématographique. De sorte qu'elle se définit constamment comme cinéaste et d'autant plus fort qu'elle exprime sa suspicion envers le cinéma. Si elle parle de la misère, c'est à partir de l'imaginaire. Si elle parle de son obsession du P.C., c'est en se soumettant à la nécessité du précis pour atteindre les choses générales. Cette soumission est la nécessité cinématographique.*

● M.D. : Vous avez vu **Vera Baxter ?**

Oui, bien sûr.

● Je l'ai raté. Je vais publier le script véritable de **Vera Baxter,** où l'inconnue qui arrive chez Vera Baxter est un homme. En raison d'une certaine conjoncture à laquelle je me suis laissé aller, j'ai remplacé l'homme par une femme.

C'est quoi, cette conjoncture ?

● Les mouvements de femmes, et tout ça. Il me semblait que s'il y avait encore une histoire avec un homme, cela irait contre l'histoire d'amour entre Vera Baxter et son mari, et à la dernière minute j'ai tout changé, j'ai mis une autre femme. Et, à mon avis, ça ne fonctionne pas, parce qu'elles passent leur temps à s'éviter, dans le film.

En fait, ça rejoint curieusement ce qui est écrit sur le film dans cette revue où l'on parle d'un rapport policier entre elles. C'est bien ça : Vera Baxter se sent interrogée, et évite.

● Je ne dirais pas « policier ». En principe c'est un rapport trouble, une atti-

rance. Dans le script, c'est le mot « Baxter » qui l'a fait venir, un peu comme dans **Détruire** le mot « Stein ». Le mot « Baxter » commence à agir sur l'inconnu ; c'est complètement de l'ordre du désir ; tandis que dans le film c'est un peu de l'ordre d'une militance, si on peut parler comme ça. Elle va presque au secours de l'autre femme, alors que c'était le désir qui éclatait au nom de « Baxter », à l'écoute de ces deux mots — Vera Baxter. J'ai cru que je pouvais transgresser l'homosexualité, cet interdit, cette espèce de différence. Comme quoi il ne faut jamais aller contre soi.

Avec Delphine ça s'évite, ça ne se touche pas, ça parle à distance. Ça pourrait se rejoindre. L'hostilité à ce point, ça signifie quelque chose, peut-être. En tout cas ce n'est pas ce que je voulais. S'il y avait eu un homme à la place de la visiteuse, le fait qu'ils s'évitent comme elles le font, ça serait inscrit directement dans le clivage d'un désir à venir, un rapport positif. Tandis qu'avec deux femmes, ça a un tout autre sens. Elles se rapprochent pour rien du tout.

Ce n'est pas forcément ressenti comme ça, bien sûr : c'est quant à moi, que je l'ai raté. Par exemple, entre Vera Baxter et la première femme, Monique Combès, le rapport physique existe complètement — quand elles parlent près du lit, quand elles parlent de l'homme, Jean Baxter. C'est après, dans la gratuité, dans cette espèce de pseudo-communauté physique des femmes, que ça ne fonctionne pas — parce que ça ne me concerne pas, c'est tout.

Mais ça vous concerne dans le premier cas ?

● Non, puisqu'il y a un homme entre elles. Elles ont ça en commun, de connaître Jean Baxter.

SANS UN HOMME QUI REGARDE, JE N'ARRIVE PAS A VOIR LE CORPS DE VERA BAXTER

Mais vous n'avez pas vraiment l'intention de le mettre ce désir. Est-ce que vous ne dites pas ça après, par regret qu'il n'y en ait pas ?

● Non, je croyais m'en passer. Je croyais que le fait de la même appartenance au genre pouvait combler des tas de choses du fait que le bonhomme était absent. Et puis ce n'est pas vrai.

Tout ce que vous dites, ça laisse supposer que le rapport qui s'institue entre la visiteuse et Vera Baxter vous surprend ? ou vous dépasse, ou vous précède ?

● Mais quand je dis ça, vous, vous reconnaissez quelque chose ?

Ce qui est très important, dans Vera Baxter, **c'est que c'est un film terrifiant.**

● Vera Baxter n'a presque pas l'usage de la parole. C'est une femme qui a parlé aux enfants, aux bonnes, aux femmes de ménage, pendant dix-huit ans, et pour se sortir du silence, c'est très difficile. Elle a une sorte de parler laborieux, presque pénible, ingrat — et c'est ce que je préfère, dans **Vera Baxter,** cette espèce d'archaïsme, d'archaïté, de Vera Baxter. Ça c'est le côté complètement positif ; c'est le choix de Claudine Gabay.

C'est ça qui est effrayant, non ? C'est que cette femme ait une sorte de vocation unique, à ce mariage-là, et que cette prostitution latente qu'il y a dans toutes ces femmes, dans toutes les femmes de la bourgeoisie, elle est gommée, elle est effacée. Enfin, à moins que vous ne voyez autre chose, vous, de terrifiant, dans **Vera Baxter ?**

C'est étonnant de vous entendre parler de Vera Baxter comme de quelqu'un qui a une existence aussi théorique, dont on peut théoriser l'existence. Alors que dans toute la première partie du film on se demande si elle existe et puis dans la seconde partie du film, quand elle est confrontée à ces deux femmes, et en particulier à Delphine Seyrig, Vera Baxter semble attirée, au sens mécanique, vers les deux autres femmes — c'est-à-dire

qu'on peut se demander si Vera Baxter n'est pas Delphine Seyrig.

● Je ne peux pas voir **Vera Baxter** sans me le demander. C'est qu'à l'origine ce n'était pas deux personne. Vera Baxter restait dans sa solitude, inexpugnable. Personne ne venait.

Et Delphine Seyrig attire une partie de l'existence de Vera Baxter?

● Oui, voilà. Mais je ne vois pas ça comme un départage, entre quelqu'un qui mange et quelqu'un qui est mangé.

Et vous, sans un homme, vous arrivez quand même à voir le corps de Vera Baxter... Moi, sans un homme qui regarde, je n'arrive pas à voir le corps de Vera Baxter.

C'est pourquoi quand nous parlions d'attraction, ce n'était pas de l'ordre du comestible, mais du cinématographique. Ce qui expliquerait pourquoi vous vous êtes sentie peut-être obligée de mettre ces inserts, très beaux, de corps nus. On se demande «d'où vient cette nécessité?»

● Il fallait la faire exister quelque part.

Etait-ce à cause de la présence très forte de l'homme dans Le Camion **et très proche de vous dans le temps?**

● Ça a été pendant très longtemps latent. Il y avait quelque chose qui n'allait pas, dans **Baxter.** C'est en montant **Le Camion** que j'ai compris que c'était un film raté. Et j'en suis là : je vais publier le script.

Une chose frappe, à propos de Vera Baxter **et** Le Camion : **c'est que ces deux films se passent tous les deux strictement en ce qu'il est convenu d'appeler une «durée réelle», alors que dans vos autres films on ne faisait que s'en approcher.**

● Je ne le fais pas exprès. Je suis en train d'y penser maintenant que vous le dites. Il n'y a pas de narration en dehors de la narration vue.

Cela ne semble pas vous intéresser de sectionner les vies, de représenter les personnages à différents moments de leur vie. Vous êtes aussi à l'opposé qu'il est possible de l'esthétique naturaliste.

● On n'a jamais été à la hauteur de l'inanité fondamentale de la vie, au cinéma. Le spectateur désire qu'on lui raconte une histoire de cette vie, de telle sorte que cette inanité sur laquelle repose l'histoire n'apparaisse jamais. Elle doit rester lointaine, camouflée, inabordée encore, séparée. Or le progrès est là, terrible, terrifiant : le *tout* de la Terre apparaît de plus en plus. On connaît cette forme maintenant, ce tournis. On l'a vue de la Lune. Elle est dans l'imaginaire de chacun. Cette Terre-là, cette nouvelle Terre, et son inanité, fondamentale, à travers les planètes mortes, j'ai l'impression que je l'ai montrée, dans **Le Camion,** qu'au-dessus des terres vues il n'y a plus le ciel, mais l'espace interstellaire, le nouveau ciel.

Il n'y avait pas de durée en ce qui concernait le chauffeur du camion, puisqu'elle n'entrait jamais dans sa vie ; et dans **Vera Baxter,** pas de durée en ce qui concernait la vie de la femme, puisqu'on n'entrait jamais dans la vie de la femme. **Le Camion,** ça raconte une relation impossible. Donc c'est la relation entre les deux individus, qui est l'objet du film, l'objet apparent du film, l'objet psychologique du film. Mais on ne transgresse jamais le lieu du camion : on ne va jamais voir qui elle est — ni qui il est non plus.

LA SANCTION

Dans Le Camion, **ce n'est pas la relation qui paraît impossible. C'est le désir d'entrer en relation qui paraît vain. Parce qu'à l'évidence les deux personnages n'ont pas le même traitement. Pour parler simplement, il y a un des personnages qui a plus d'importance que l'autre, qui se montre, et c'est pour ça que ça étonne de vous entendre dire qu'on ne sait pas qui elle est. En tout cas, elle est — beaucoup plus que lui.**

Claudine Gabay dans **Baxter, Vera Baxter**

● Elle se propose.

Elle se propose à lui, elle l'invente comme cible. La différence entre Le Camion **et les autres films, c'est tout simplement vous.**

● Pas toujours. Ce n'est pas le même lieu duquel on parle. Quelquefois ça se confond, je suis d'accord, les deux lieux se confondent et glissent l'un vers l'autre, son lieu à elle et mon lieu à partir de quoi je parle.

Moi je dis « une relation impossible », et vous vous dites « une proposition de relation refusée ».

Non, pas refusée...

● Repoussée, alors. Le prolétariat ne veut pas parler à cette dame...

Cette dame est l'artisan de son prolétariat; elle s'est fabriqué son prolétariat.

● Ah non, c'est le prolétariat qui répond à ce nom. C'est le prolétariat qui se veut relever d'une classe, de la classe ouvrière. Alors qu'elle, elle ne relève d'aucune classe. Elle est peut-être comme ça, une animale, à la recherche d'une classe, je ne dirais pas d'une classe sociale: d'une classe animale. Elle cherche quelque bien-être. C'est ce mouvement vers le tout que j'appelle « amour ». Quand elle parle, elle dit reconnaître ces maisons, cette couleur, ce froid, ces gens — c'est comme une sorte d'adhésion utopique, imaginaire, à la misère. Et lui, répond à partir d'une dialectique complètement ouvriériste et retardée...

... Par sa voix à elle...

● ...il lui dit: vous n'avez jamais pu habiter ici, vous mentez; personne n'a jamais habité ici, vous mentez. Alors qu'elle croit reconnaître tout ça; à partir de l'imaginaire elle connaît la misère, l'intolérable, le froid, et tout ça. Et lui il la sanctionne immédiatement. Elle dit « Je sais, mais... c'est comme ça que moi j'aime. Et il lui répète « Vous mentez » et elle se tait. Enfin cette sanction vous la reconnaissez?... Je la reconnais très bien...

Une des constantes, un des faits, de ce monde, c'est l'existence, la reconnaissance d'une classe de prolétariat, et l'image qu'on y associe...

● C'est-à-dire que c'est un simplisme, c'est un simplisme qu'il veut garder. Bien sûr, qu'elle n'a pas habité ce monde; on voit des maisons éventrées, des maisons en construction, des Portugais, Saint Quentin en Yvelines (les scandales financiers), elle dit qu'elle reconnaît tout ça — ça va pas, dans sa tête, quelque part. Il devrait commencer à écouter, là. Comment cette transgression de classe à classe, comment l'étanchéité aussi peut se gommer, et comment cette femme qui est déclassée peut se glisser, circuler, dans notre donnée, ça devrait l'intriguer. Mais il est sans écoute profonde, il est sans écoute du tout. Il est pourri par les consignes. Il est tué par la consigne. Il a réponse à tout, y compris à la folie — à l'amour si vous voulez. C'est une parole complètement d'amour, ce que je dis là, et il la sanctionne comme une parole logique.

UNE FEMME QUI PARLE : C'EST LA PREMIERE SUSPICION

Lui, il est défini, par rapport à sa folie à elle...

● Le type dans le camion, il n'a, il ne se veut, qu'une définition. Il est entre deux appartenances très précises: une appartenance à un syndicalisme très scolaire et une appartenance à un parti pseudo-révolutionnaire, stalinien. Et en dehors de ça, une fois ces deux appartenances outre-passées, il n'est plus rien, il est en fait sans réponse. Il essaie de ramener toujours la femme dans son lieu qui est un lieu clos, le lieu de l'asphyxie. Je connais ce lieu, j'ai été au P.C.F. pendant huit ans... Mais ce n'est peut-être pas ça, **Le Camion...**

Tu as dit tout à l'heure que la fin de Vera Baxter **c'était un homme qui rentrait, et que la fascination pour le nom de « Vera Baxter » se transformait, quand il la voyait, en fascination pour le corps de Vera Baxter...**

● Pour le corps général de la femme.

Dans Le Camion, **dès qu'elle n'est plus le metteur en scène, la femme n'a plus de corps, elle n'a**

plus que la parole, et à ce moment-là, l'homme ne la désire pas, il la repousse — c'est-à-dire qu'elle lui fait peur. Est-ce que vous reconnaissez quelque chose dans la différence entre l'approche du corps et l'approche par la parole, la manifestation de la femme par la parole comme terrifiante pour l'homme ?

● Ça, je ne peux pas. C'est très pertinent de poser la question. Mais moi, en tant que femme et vous en tant qu'homme, c'est là où nous sommes étanches. L'approche d'un homme, pour moi, par la parole ou par le corps, elle est identique.

Et d'ailleurs, à propos du rapport d'interrogatoire, du rapport fliqué, entre les femmes dans **Vera Baxter,** dont on parlait tout à l'heure, je peux m'en expliquer. Vera Baxter n'est pas capable de parler d'elle, elle ne sait pas être présente, intéressante, elle est dans une sorte d'arriérisme très grand. Donc il faut lui arracher les choses. Ça, ça fait partie intrinsèquement, de façon définissante, de Vera Baxter. Elle n'a jamais été dans la dimension du paraître. Qui a jamais demandé à Vera Baxter de parler pendant sa vie d'elle-même ? Personne. Elle est dans un lieu où l'on ne parle pas, où l'on ne profère pas la parole gratuite, la parole libre, la parole non usuelle.

Tandis que dans **Le Camion,** il y a une discrimination de fait. Avant tout pour le prolétariat, pour le chauffeur du camion, c'est une femme qui parle. Et la première suspicion, elle porte là-dessus.

La deuxième, c'est que c'est une femme d'un certain âge.

Oui, la discrimination est importante dans sa multiplicité.

● Dans son pluriel.

Mais elle semble particulièrement passionnante quand on pense que la parole de la femme devient soudain très envahissante, et peut-être très dangereuse. On peut se demander comment et pourquoi. C'est vrai que c'est horripilant d'entendre une femme parler.

● Vous êtes sûr du mot ?

Oui. C'est quelque chose qui fait dresser les poils. C'est quelque chose qui dérange beaucoup. Alors que pas son corps. Iconographiquement, c'est prouvé...

● Oui. Peut-être parce que la dame du camion a dépassé l'âge fonctionnel, je veux dire celui posé en principe de la consommation. Mais là encore une transgression s'opère : nous sommes tous les deux, Gérard Depardieu et moi, *dans un lieu nocturne, et cela en plein jour.* Ça, c'est aussi bien une salle de spectacle qu'une chambre de bordel. Or rien ne s'y passe apparemment pour celui qui *ne voit rien.* Et tout s'y passe pour celui qui *voit :* le texte est à lui seul désir et consommation du désir. Pourquoi refuser au cinéma ce qui se passe quotidiennement dans le monde entier à travers lettres, paroles, et coups de téléphone ? Si on arrive à capter les réseaux sauvages du téléphone de nuit, on assiste à un déploiement éblouissant du désir. Là on appelle pour appeler. Les mots, là, sont à eux seuls le support du désir. Je n'ai jamais peut-être écrit d'aussi près du désir que dans ces *silences du texte* entre Gérard Depardieu et moi dans **Le Camion.**

Le Camion **ne serait-il pas en fait l'histoire d'une femme qui veut entendre parler un homme, entendre des hommes parler... Parce que les hommes, ils ne parlent plus de façon vraiment audible...**

● Non, ce qu'elle veut, c'est parler, c'est écrire. Elle n'attend pas de répondre. Pensez aux deux mouvements parallèles d'écrire. Je pense qu'il n'y a rien de plus près de cette femme, que le mouvement de l'écrit. Ecrire c'est aussi bien parler de cette façon, sans interlocuteur immédiat, c'est ce stade-là, entre le fait même de l'apparition de l'écriture et le fait de sa publication. Si ça répond, c'est bien. Si ça ne répond pas, elle ferme les yeux, elle chante. Depuis longtemps je n'ai pas trouvé de personnage aussi... fraternel.

Il y a un phénomène de surdité, de cécité, de l'homme. Pendant mes huit ans de Parti, on m'avait appris à mépriser tous les déclassés, on m'a appris le

mépris. Si tu es un peu faible, c'est très difficile à te nettoyer de cette horreur. Quelque part j'étais devenue une crapule en même temps qu'une excellente militante. Ce que je décris là est un phénomène absolument classique et quotidien. Pour adhérer au Parti, il faut être quelque part infirme, autistique.

Il y a d'ailleurs sur le plan formel pas mal de connotations d'autisme dans le film — le camion qui tourne en rond.

● Dans le phénomène du militantisme, je vois avant tout un phénomène autistique. On se met entre les mains d'une machine à vous porter. Si je fais le lien entre mes expériences conjugales, de vie commune avec des hommes, et la vie portée par le Parti, je vois à l'origine de tout ça une même névrose, ou même encore plus: c'est presque psychotique. Se vouloir irresponsable.

LA PAROLE, CE N'EST PAS UNE ARME, C'EST UN ENDROIT

Mais dans le mouvement d'écrire, ou de faire du cinéma, tel que vous venez de le décrire, il y a bien aussi une réalité autistique: si ça ne répond pas, elle ferme les yeux. En ce qui me concerne, je ne peux écrire que parce que c'est rendu public. En fait tout ce film exprime un désir du prolétariat. A partir du moment où vous choisissez un camionneur, le désir désigné de l'homme, c'est, intrinsèquement inscrit dans le film, sur un homme prolétaire. Et puis il y a le choix de Depardieu qui donne une image très typée du prolétariat.

● Je suis communiste. Je vis un communisme bafoué, égorgé. Je n'aurais jamais pensé mettre devant cette femme qui est devant l'égarement de l'amour, d'un amour universel, de mettre autre chose que la classe ouvrière, la classe qui m'importe le plus. Ce n'est pas par hasard.

Qui vous importe le plus et qui vous fait peur.

● Elle ne me fait pas peur, sinon je ne l'accuserais pas. Je mets en cause sa responsabilité. On met en cause la responsabilité des intellectuels, des philosophes, du capitalisme, de la bourgeoisie, on ne met jamais en cause la responsabilité du prolétariat. En mai 68, l'information a été la plus large possible. Tous les prolétaires, un par un, avaient la possibilité de s'informer; et aucun ne s'est informé de l'extérieur. Tous ont obéi à une consigne. Je ne peux pas oublier ça. Avant 68, je n'aurais pas pu, pas osé, parler comme ça. Maintenant je peux voir un ouvrier et parler d'égale à égal. Récemment j'ai eu affaire à un ouvrier portugais qui trouvait bien les maisons toute pareilles qu'il construit. J'ai pu lui dire que ceux qui font faire ça et lui qui pense que ça c'est bien, sont de la merde. Quand j'étais secrétaire de cellule, je n'aurais jamais osé attaquer un immigré de front.

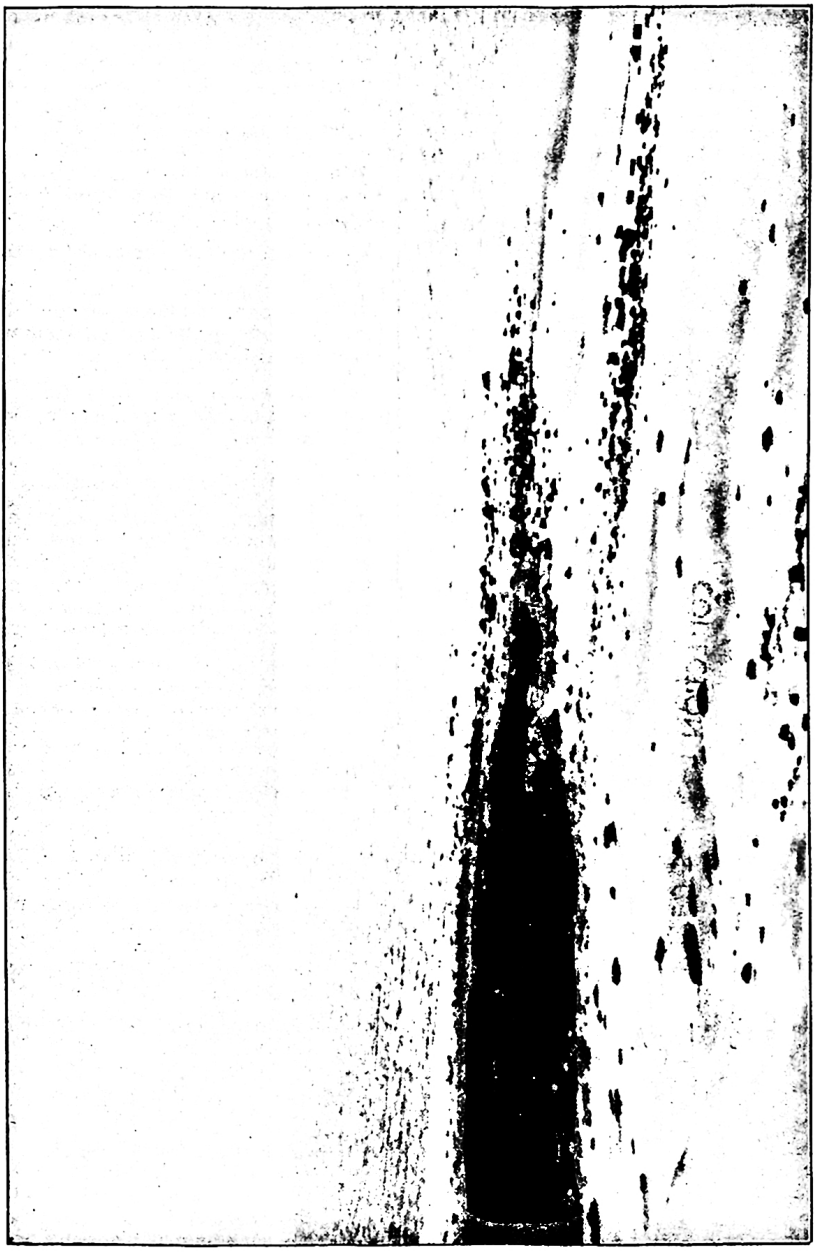
Dans Le Camion, **vous ne prenez la parole de personne. Cinéaste, vous êtes la passagère du camion dont vous disiez tout à l'heure qu'elle connaît tout l'intolérable à partir de l'imaginaire. Toute la construction du film, le lieu où vous parlez, qui est le vôtre, où vous êtes assise tranquillement, c'est la parole de personne d'autre.** Le Camion, **c'est vous tenant votre discours.**

Plus précisément, nous ne pouvons pas recevoir Le Camion **comme un film permettant de mettre en cause votre propre contestation — la responsabilité du prolétariat — ce que le film n'indique que par flashes.**

● D'accord. Ce n'est pas le sujet majeur.

Le sujet majeur, c'est vous parlant. C'est vous tenant un discours. Et votre discours, c'est celui-là.

● Tu veux dire qu'il y a un jeu qui n'est pas joué. Il n'y a plus de distance entre



La mer chez Marguerite Duras

«Il y a un désespoir politique quiest devenu un poncif du cinéma...»

celui qui parle et celui qui est représenté. Donc il n'y a pas de jeu.

Non seulement il n'y a pas de jeu, mais il n'y a pas de représentation qui permette la catharsis de ce qui est évoqué. C'est là toute la qualité et la force du film. Par contre où est son efficacité? Lesquelles de vos idées bouleversent les nôtres? Mais ce n'est sans doute pas le problème?

● Parce que ce n'est pas une arme, la parole. C'est un endroit. Et je crois que la forme même du **Camion** atteint beaucoup plus que son détail.

LE CAMION, UN FILM TOUJOURS EN MENACE DE MORT

Pour la première fois dans un de vos films le lieu d'où vous parlez, la source du film c'est votre bouche — votre voix.

● Donc c'est ma liberté.

C'est plus compliqué...

● Moi je crois que c'est un lieu ouvert, libre, **Le Camion.** Les cigarettes, le fauteuil, on prend tout son temps. Et ça ne se casse pas. Si **Le Camion** c'était une narration apparente, avec des charnières logiques, de psychologisme, etc, le film se couperait tout le temps. Il est toujours en menace de mort, le film. Et ce qui le fait tenir, je crois que c'est ça, cette notion du vouloir-parler, d'un vouloir-parler lâché.

Ce qui ne veut pas dire que cette femme c'est vous. Cette femme c'est votre discours, ce n'est pas vous. Par contre Depardieu est un comédien.

● Personne n'est représentable, ni moi non plus, au même titre. Mais là c'est visible. Il n'y a pas de la prétention de la représentation...

... Du mensonge. Vous ne prétendez pas mentir. Par contre Depardieu, ça se fait très vite. On se dit: ce n'est pas ça, un prolétaire. Et on s'aperçoit vite qu'on se piège soi-même parce que bien sûr que ce n'est pas un prolétaire: c'est un comédien, il est assis là, à une table, tout le monde le connaît. C'est ça, Le Camion, **pour moi.**

● Si je comprends bien, ce qui a changé, par rapport aux autres films, c'est le lieu de la narration.

C'est la parole comme lieu du film.

● Le lieu de la narration était celui de la représentation, tandis que maintenant c'est celui du texte.

Alors que dans Vera Baxter, **vous ouvrez vous-même le film avec votre voix, et ensuite vous représentez quelque chose par rapport à la prise de parole.**

● Il y a alors un manque essentiel, dans **Le Camion.** Dans la chaîne représentative, dans la chaîne de la représentation, disons même dans la chaîne symbolique cinématographique, il y a un maillon qui saute, il y a un lieu blanc.

C'est complètement évident et assez cruel. Parce qu'il n'y a à aucun moment une chance de s'échapper...

● D'y échapper.

Peut-être deux ou trois moments quand même: quand le camion disparaît sur une route droite.

● Quand le camion voit, ou quand il est vu?

Quand il est vu. Là c'est l'oasis, le mirage — le leurre. Le leur.

● Un commencement de représentation. L'image qui aurait été vue entre autre si le film avait été tourné. Sans ça le film n'aurait peut-être pas été supportable.

Pendant une fraction de temps, il devient possible qu'il y ait la mer, qu'il y ait quelqu'un dans le camion, qu'on arrive chez la fille, que cet enfant ne s'appelle pas Abraham, qu'il soit mignon, qu'il crie un peu, je ne sais pas quoi encore — des choses.

● Qui ne soient pas inventées.

LE CINEMA EST GARDE PAR DES BARBOUZES

On a reproché au Camion **ses changements de temps comme étant truqueurs.**

● Mais c'est là tout le film... Il y a un critique dans *Télérama* qui fait une erreur énorme. Il dit: «Depardieu demande: ce serait un film? Marguerite Duras réprimande Depardieu et lui dit (sévèrement): *C'est* un film!»... Alors que tout le monde entend le «donc» entre les deux phrases: «Ç'aurait été un film», *donc* «c'est un film». La supposition, l'hypothèse deviennent réalité : le conditionnel est le temps ludique par excellence des enfants. Je serais le camion équivaut à être le camion. Il est à noter que beaucoup de gramairiens tendent à assimiler le mode conditionnel à un temps du mode indicatif. C'est sûr que ça surprend la narration classique. Au bachot on refuserait **Le Camion.** De page à page je fais des sauts grammaticaux.

On peut dire que dans Le Camion **la forme est politiquement définie, contrairement à des cinémas dits politiques.**

● Dans **Le Camion,** la forme est revenue à une forme archaïque, appauvrie, et qui tient le texte comme le seul facteur proliférant l'image, contre l'image. Tandis que **Main basse sur la ville** en passe par la représentation classique. C'est un film américain, fait sur une réalité italienne. C'est un cinéma qui n'invente pas ses bases. Il n'y a pas de différence fondamentale entre une histoire d'amour qui se passe aux environs du Michigan et **Main basse sur la ville.** C'est un seul et même formalisme. Sauf que l'histoire d'amour américaine, sa forme est cohérente, elle n'a pas à inventer sa forme. **Main basse sur la ville,** si. J'ai l'impression parfois que le cinéma est gardé par des barbouzes. C'est une espèce de magasin à grande surface gardé. Ou bien on passe par eux ou bien on n'est pas reconnu. Si tu te distingues, tu es mal vu.

Le Camion **est très bien vu.**

● Je tourne avec cette suspicion fondamentale que le cinéma n'existe pas - à côté de l'écrit.

C'est parce que mon cinéma existe à peine en tant que cinéma, que je peux faire ces films. Le type de perfection auquel aspire le cinéma majoritaire (dans sa destination de l'adresse technique aux seules fins du maintien de l'ordre) s'inscrit exactement dans son adéquation aux codes sociaux en vigueur. On montre un inceste mais on le découpe en quatre-vingt-cinq collures, afin que tout le monde le reconnaisse mais que personne n'y assiste. Au cinéma porno de le montrer. Le cinéma majoritaire peut être très malin, il est rarement intelligent.

AIGU ET GAI

Il y a toujours la mer, dans vos films...

● Dans **Le Camion,** elle suit le voyage. C'est un élément d'anéantissement, de fin du monde.

Quand vous dites «Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique», qui laisse penser que vous n'avez pas peur, est-ce que ce n'est pas une façon de se rassurer? Actuellement où on est confronté à l'arrivée au pouvoir de l'Union de la Gauche, on se surprend à ne la souhaiter qu'en pensant que ça va amener une catastrophe. Et ça c'est une facilité...

● Que dire?... En fait, le monde est déjà dans la catastrophe. Il y aura toujours une solution politique, et quelle qu'elle soit, jamais elle ne nous satisfera. Les gouvernés sont infiniment plus avancés que les gouvernants.

Même le prolétariat? Et comment se fait-il alors qu'il y ait des gouvernants?

● Il en faut. Ce qu'il faut combattre, c'est tout Pouvoir, tout le temps. Combattre le marxisme comme moyen de pouvoir, ce qu'il est hélas devenu, de pouvoir aussi bien politique que sémiotique. La sémiologie marxiste est devenue une terreur phallocratique. C'est d'ailleurs un facteur de retard des femmes, ça, le fait qu'elles veulent absolument rattraper le niveau, le jargon, sémiotique, de toute cette plate-forme des séquelles du marxisme.

On ne peut plus se contenter de chercher de solution politique, il ne faut plus chercher de solution politique.

Autrement dit, l'espèce de sauvetage panique du capitalisme auquel on assiste en ce moment se passe dans l'indifférence ?

● Oui. Ça devient un théâtre. On est gouverné par une oligarchie financière, c'est classé, on le sait. Il n'y a plus rien qui tienne. Nous avons été déçus par la démocratie, par le socialisme. Il n'y a que l'utopie qui fasse avancer l'idée de gauche. La croyance en une solution d'ordre politique faite par un parti au pouvoir ou qui va prendre le pouvoir, c'est la grande régression d'aujourd'hui. Tout ce qu'on peut faire pour lutter contre ça, c'est faire des actes libres. **Le Camion** est un acte libre, c'est un acte contre tout Pouvoir. La seule façon de faire avancer une idée de gauche n'est pas de se poser la question de sa réussite, c'est de l'exprimer dans un acte libre. Comme je le disais à Anne de Gasperi dans **Le Quotidien de Paris,** il faut sortir du désespoir morne, et arriver à ce que le fait de ne plus croire à rien devienne positif. Il y a un désespoir politique qui est devenu un poncif du cinéma — cela depuis le néo-réalisme italien jusqu'au *nécro-réalisme* de type américain type **Orange Mécanique.** C'est un passéisme qui fait le jeu de tous les pouvoirs en place quels qu'ils soient. **Le Camion,** c'est une forme aiguë du désespoir politique, aiguë et gaie.

Propos recueillis
par Jacques Grant
et Jacques Frenais
(Neauphle-le-Château, juin 77)

Gérard Depardieu
dans **Le Camion :**
rien ne se passe, apparemment, pour celui qui ne voit rien.
Et tout s'y passe pour celui qui voit :
le texte est à lui seul
désir et consommation du désir.

le festival de Cannes 77

Il n'est pas besoin d'épiloguer longuement sur le 31ème Festival de Cannes. Les remarques qu'il appelle sont inhérantes à sa formule, comme les non moins traditionnels commentaires propres au cru de l'année.

Nous vous faisons donc grâce des premières. Mais les seconds demandent à être précisés même brièvement.

1) Si personne n'a contesté le droit de **Padre Padrone** *à recevoir le grand prix de Cannes tout le monde s'est étonné de la suppression du Prix du Jury et du Prix de la mise en scène, que la présence de* **Une journée particulière** *et de* **Trois femmes** *(entre autres) aurait justifiés largement.*

2) Le palmarès de 77, comme tous les précédents, pose en fait le problème même du jury de Cannes, celui de sa composition et de son mode de désignation. Est-il légitime qu'un seul homme, le directeur du Festival, quelle que soit sa compétence par ailleurs, soit responsable de sa désignation ? Mais surtout est-il normal qu'y figurent, presque pour moitié, des gens étrangers à la profession ou à la critique, ce qui fausse incontestablement les critères de jugement retenus ?

A un moment (ce festival l'a montré) où s'opère au sein du 7ème art des mutations formelles importantes, ce type de jury a plus besoin de cinéphiles curieux et attentifs que d'intelligences mondaines.

Le futur directeur du Festival (puisqu'on murmure que Maurice Bessy se retire), cinéphile lui-même, peut-il réfléchir au problème pour 78 ?

3) La plupart des critiques s'accordent pour estimer que, globalement, cette année, la sélection officielle prévalait qualitativement sur la Semaine de la Critique (fort médiocre au demeurant) et la Quinzaine qui paraît singulièrement s'essoufler.

L'absence de très grands noms commerciaux, la récupération de valeurs modernes (généralement découvertes les années précédentes par la Quinzaine et la Semaine de la Critique) et un équilibre plus judicieux (voire habile) de la sélection officielle ont autorisé un panorama où les films audacieux jouxtaient des œuvres plus classiques, le tout savamment aménagé. Et puis les vraiment mauvais films, cette année, étaient relativement rares. Ce n'est pas tous les ans le cas...

4) Ceci précisé, l'inflation de Cannes 77 devrait inviter la direction du Festival à quelque circonspection. L'ajout de trois sections (L'Air du temps, Le Passé composé, Les Yeux fertiles) a considérablement alourdi le programme. Avec trois conséquences au moins :

— l'impossibilité, pour les professionnels, de tout voir ; par voie de conséquence chacun opérait des sélections arbitraires préjudiciables à tous ;

— l'impression, vraie ou fausse, que la boulimie du Festival officiel visait à nuire aux manifestations parallèles (SIC, Quinzaine, Perspectives), d'autant que les aménagements des horaires de séance aboutissaient de fait (sinon intentionnellement) à pénaliser quelque peu ces autres manifestations (au niveau de la fréquentation professionnelle) ;

— et puis, il n'est pas sérieux de vouloir concentrer à Cannes toute la recherche diversifiée alors que se multiplient les festivals régionaux à vocation grand public qui s'efforcent de proposer autre chose que les miettes du grand festin de Cannes.

Plus sélectif encore, moins gourmand, le Festival de Cannes pourrait constituer une sérieuse plateforme de réflexion. Pas pour des argumentations démagogiques et fallacieuses comme celles dont nous a gratifiés M. d'Ornano, mais pour des débats sérieux dont Rossellini, président du jury, avait exigé l'existence et qu'on devrait pouvoir élargir et étayer — mais à condition que les « horaires de travail » des journalistes et professionnels permettent réellement d'y participer. Ces débats pourraient remplacer avantageusement les conférences de presse dont le niveau reste généralement assez bas et dont on voit mal l'utilisation réelle.

Le temps était maussade à Cannes. Et, sur les écrans, l'heure n'était ni à la joie ni à la sérénité. Après avoir digéré plus ou moins les désespérances diverses qui baignaient une grande partie de la production internationale visionnée à Cannes, il nous reste à prendre quelque recul. Ce n'est pas le plus simple mais assurément le plus nécessaire.

Gaston Haustrate

LA SELECTION OFFICIELLE

LES CHASSEURS

de Théo Angelopoulos (Grèce)

Le succès du **Voyage des comédiens** *était mérité. Il est à craindre qu'il pèse lourd pour Angelopoulos et qu'on lui reproche ici et là de se copier lui-même dans* **les Chasseurs.** *Rien n'est moins vrai car son nouveau film représente une avancée surprenante sur l'œuvre précédente, tant sur le terrain idéologique que dans les trouvailles linguistiques.*

LesChasseurs *montre la Grèce d'aujourd'hui, cette Grèce bien plus mystérieuse que celle des colonels, cette Grèce apparemment libérale et tout aussi dangereusement réactionnaire qu'autrefois. Bien sûr Angelopoulos ne dénonce pas cette réalité à coups de sermons et de slogans. Son travail passe par une théâtralisation marquante, poussant les stéréotypes et les formules grammaticales du cinéma classique jusqu'aux points de non-retour.*

Ici la mise en scène n'est plus le jeu du plaisir articulé avec l'analyse historique; c'est le véhicule idéal pour produire une subversion grave dont les conséquences se feront tôt ou tard sentir au-delà des frontières de l'Héllénie.

Nous reviendrons longuement sur les travaux d'Angelopoulos, et plus particulièrement sur ce film d'une importance totale.

Noël Simsolo

J. A. MARTIN PHOTOGRAPHE

de Jean Beaudin (Québec)

La tournée de J. A. Martin photographe ambulant est chaque année, de village en ferme, à travers le printemps d'un merveilleux Québec photogénique, l'occasion de la liberté... J. A. Martin laisse ses cinq enfants (dont il se sent quitte quand il les a nourris) et sa jolie femme Rose Aimée (avec laquelle il n'a depuis longtemps plus de vrai échange) et prend sa carriole-laboratoire...

Cette année-là (vers 1920?), Rose Aimée fait «sa» révolution tranquille. Elle exige d'accompagner son mari, c'est-à-dire tout à la fois de concevoir l'existence de ses enfants sans elle, de préférer retrouver l'amour de son mari, d'imposer cette vision des choses à son entourage. Ce n'est pas rien. Sa réussite sera fragile, relative, mais toute chargée de promesses.

Jean Beaudin et Marcel Sabourin (réalisateur et acteur, mais coscénaristes) avouent s'être faits absorber par le personnage féminin. Le film avait tout à y gagner, même le prix d'interprétation à Cannes, bien mérité par la belle et forte Monique Mercure.

Mireille Amiel

IPHIGENIE

de Michael Cacoyannis (Grèce)

Troisième volet (comme on dit) de la trilogie de Cacoyannis d'après Euripide (après **Electre** *- 1962 - et* **les Troyennes** *- 1971),* **Iphigénie** *se voudrait rempli du bruit et de la fureur de la tragédie grecque.*

Cacoyannis a disposé de moyens considérables: plusieurs milliers d'hommes qui remplissent effectivement l'écran, des costumes, des armes, des armures et des casques (un gros effort a été fait pour les casques), des bateaux, et une mer d'autant plus belle qu'elle n'est agitée par aucun souffle de vent. Les acteurs s'efforcent de prendre d'emblée un ton tragique, et ne reculent

devant aucun effet, roulements d'yeux, gestes grandiloquents.

Iphigénie hésite constamment entre la fausse simplicité (la petite jeune fille en tunique toute simple qui court dans des paysages sublimes) et la pire théâtralité. Les performances d'Irene Papas et de Costas Kazakos sont impressionnantes, mais à tous les sens du mot : elles en deviennent bien peu crédibles. Le résultat est très indigeste.

Dominique Rabourdin

ASPHYXIE

de Vlatko Gilic (Yougoslavie)

Même en Yougoslavie, même dans les plus censurés des « pays de l'Est », il doit être possible de travailler moins lourdement dans la métaphore. On n'a rien à reprocher à **Asphyxie**, sauf d'être un mauvais film.

L'instinct de mort est l'objet (probable) de cette parabole. Ce que l'on nous montre c'est une ville où les suicides se multiplient de minute en minute, l'atmosphère étant (à tous les sens du terme) devenue irrespirable au fur et à mesure que se répand un gaz inconnu et puant et que s'installe la peur. Un jeune biologiste entreprend alors d'étudier le sang des suicidés, espérant y trouver les causes de cette mort et de ce désespoir.

Cela se traduit pour le spectateur par des alphavilles successives et des autopsies en chaîne... On y résiste, mais difficilement, l'épaisseur de l'image et la lenteur des mouvements s'ajoutant les uns aux autres. Mais qu'y gagne-t-on ?

Mireille Amiel

PODRANKI

de Nikolay Goubenko (URSS)

Si l'on est loin du ratage total de **Klcma** et de **Budapest Mesek, Podranki** illustre bien, comme par ailleurs **Dvadsiat dneïbez voïny,** sélectionné à la Semaine de la Critique, l'ampleur du malaise qui atteint la quasi-totalité de la production des pays de l'Est. Ce qui frappe, ici, c'est l'incapacité - ou l'impossibilité - des cinéastes à conjuguer leurs récits au présent. Fait significatif : les deux films soviétiques présentés étaient délibérément ancrés dans le passé. Et l'on y retrouve la même manière, faite de compassion nostalgique et de compréhension attendrie, d'évoquer des événements, et des situations, vieux de trente ans.

Dans **Podranki,** un écrivain orphelin de guerre part à la recherche de son passé. Pélerinage sans objet : on ne gagne rien à revenir sur soi-même et l'on ne peut revivre ce qui a déjà été. **Podranki** fait partie de ces films dont il n'y a pas grand-chose à dire. La réalisation est soignée, l'interprétation sobre à souhait et la photo d'un classicisme à toute épreuve. Mais il manque l'essentiel. Un regard personnel qui saurait s'évader des émotions officielles et des états d'âme programmés.

Frantz Gévaudan

CE VIEUX PAYS OU RIMBAUD EST MORT

de Jean-Pierre Lefebvre (Québec)

Abel est un jeune québecois qui se rend dans le « vieux pays » de ses ancêtres, la France, pour voir « s'il y a encore des Français en France et s'ils ressemblent à ceux qui sont venus chez lui il y a quelques siècles, et s'il leur ressemble ». Nous ne saurons jamais exactement les conclusions qu'il en tire, mais ce n'est pas le terme du voyage qui importe, c'est l'itinéraire. Ce que les scénaristes, Jean-Pierre Lefebvre et Mireille Amiel, ont choisi de nous faire voir de la France, ce n'est ni une situation politique, ni une exploration culturelle. A travers les références culturelles permanentes (de Rimbaud à Cézanne), Lefebvre tente de retrouver le cœur du vieux pays : là où il souffre, là où il vit, à travers deux femmes blessées qui s'opposent dialectiquement. Abel pourra les comprendre et les aimer, mais elles devront affronter seules leur vérité tandis que lui s'en retourne vers la sienne. Peut-être pas un des plus beaux Lefebvre (quelques faiblesses dans les articulations du récit, Anouck Ferjac mal à l'aise dans son personnage...), mais un film sensible.

Joël Magny

Marcel Sabourin dans **Rimbaud est mort,** de Jean-Pierre Lefebvre

UN BOURGEOIS, TOUT PETIT, PETIT

de Mario Monicelli (Italie)

Le héros du film de Monicelli arrive à l'âge de la retraite, sous les tonnes d'archives du ministère où il s'ennuie depuis trente ans. Il n'espère de la vie qu'une revanche : le succès de son fils, diplômé, qui, quelque peu pistonné, entrera dans la carrière par la grande porte...

C'est la première partie du film, critique, réaliste, intimiste.

Puis tout bascule, le fils est tué par une balle perdue lors d'un hold-up. Le père deviendra meurtrier et sadique, utilisant de nouveau la vengeance comme seule arme que la société lui concède.

Cette étude minutieuse (mais complaisante, hélas ! parfois) du fascisme ordinaire est effrayante de logique et de vérité. Même s'il n'est exempt ni d'exagération ni d'hémoglobine, ce film surprenant n'est pas sans importance.

Mireille Amiel

PELE

de François Reichenbach (France)

A défaut de l'être dans la salle, ce fut un événement sur la Croisette. Une journée durant - Pelé vint lui-même présenter le film - Cannes vécut à l'heure brésilienne, et il fallait bien ça pour animer quelque peu une ambiance particulièrement sinistre. Reste le film. On connaît les limites de Reichenbach, cinéaste officiel des célébrités mondiales comme d'autres furent, naguère, peintres officiels des têtes couronnées. Mélant, plutôt astucieusement, entretiens, témoignages, bandes d'actualités, séquences d'autres films, Reichenbach offre une vision kaléidoscopique de la vie et de la carrière de l'un des pus grands champions de toute l'histoire du football. Si les amateurs de révélations fracassantes seront déçus, les fanatiques du dribble court et de l'une-deux seront, eux, comblés. Il y a, chez un champion de la trempe d'un Pelé une pureté du geste et une beauté de l'attitude corporelle qui élèvent le sport aux dimensions d'un art. Le meilleur du film - en dehors des séquences purement sportives par ailleurs très nombreuses et particulièrement bien choisies - tient sans doute dans ce rapprochement, moins insolite que ce qu'il y paraît, entre football et danse. L'entraînement de l'équipe de Pelé au rythme de la samba est un moment qui, à lui seul, sauve le film d'un anonymat où le regard plutôt glacé de Reichenbach aurait tendance à le confiner.

Frantz Gévaudan

LA CHAMBRE DE L'EVEQUE

de Dino Risi (Italie)

Le dernier film de Dino Risi est une des déceptions majeures de ce festival. A la décharge de son auteur, on peut avancer, sans trop risquer de se tromper, qu'il s'agit d'un film de commande entre deux œuvres plus ambitieuses.

La Chambre de l'évêque *commence comme* **Ames Perdues.** *Un jeune homme est introduit dans la demeure — magnifique — d'une famille de grands bourgeois, au bord du lac Majeur. Il découvrira progressivement tout ce qui se cache sous ces « eaux qui dorment ». Tognazzi est un de ces personnages ambigus (et doubles) chers à Risi, mais Patrick Dewaere est assez peu à son aise (et mal doublé) dans un rôle qui ne lui va guère.*

Quoi qu'il en soit, un petit Risi vaut pour moi tous les Marguerite Duras, et je comprends assez mal l'agressivité soudaine d'une bonne partie de la critique envers un cinéaste unanimement célébré la veille, comme s'il fallait se dépêcher de prendre un autre vent...

La Chambre de l'évêque, *à côté de faiblesses évidentes (en particulier un scénario beaucoup trop sommaire, et une datation historique approximative, sans parler de l'erreur de distribution de Patrick Dewaere), comporte quelques scènes magistrales qui prouvent, s'il en était besoin, que le talent de Risi reste intact, même s'il a été souvent au service de meilleurs causes. Ornella Mutti est par moments (de détresse, de désespoirs) aussi émouvante que dans* **la Dernière Femme.**

Dominique Rabourdin

LES DUELLISTES

de Ridley Scott (Gde-Bretagne)

Etonnant. Détonnant dans une sélection officielle où il n'a que faire, et dans un cinéma anglais dont l'inspiration s'essouffle (il est vrai que la TV anglo-saxonne a du répondant, cf. **le Fonctionnaire nu),** *ce film n'est pas nul du tout.*

Durant les campagnes napoléoniennes, deux officiers de tempérament bien différent, au nom d'un honneur mythique, ajoutent aux périls de la guerre ceux d'un combat singulier sans cesse recommencé, jamais assouvi, et qui ne trouvera pas son terme dans la mort, mais dans une totale négation de ce qui le sous-tendit au long de quatorze longues années.

Les Duellistes *pourrait bien être un lointain cousin de* **la Marquise d'O** *de Rohmer. Il ne vaut presque que par la reconstitution aussi minutieuse que rythmée des grands tableaux de l'époque concernée. Etrange et superbe galerie Kretiakoff, vide, au fond.*

Mireille Amiel

LES CONTES DE BUDAPEST

d'Istvan Szabo (Hongrie)

Depuis une douzaine d'années, la Hongrie a toujours été représentée à Cannes par un cinéaste de valeur (Jancso bien sûr, mais aussi Kosa, Gaal, Makk). L'un des grands noms de la nouvelle vague hongroise manquait jusqu'alors à l'appel : Istvan Szabo. C'est chose faite. Hélas, trop de fois hélas ! Qu'est-il arrivé à l'excellent auteur de **l'Age des illusions** *et de* **Père ?** *Est-il dans une mauvaise période ? A-t-il abandonné ses ambitions premières ? Toujours est-il que ses* **Contes de Budapest** *ont fait naufrage à Cannes.*

Au lendemain de la guerre, une poignée de sans abri remettent sur rails un vieux tramway échoué dans un méandre du Danube et le conduisent jusqu'à son dépot à Budapest. Cette longue marche hoquetante vers la capitale symbolise bien sûr l'effort collectif d'un peuple pour survivre et surmonter les obstacles. Cet appel vibrant en faveur d'une solidarité nationale, cette condamnation de l'individualisme, du doute, du découragement, nous ramènent 25 ans en arrière au temps du héros positif paré de toutes les vertus. Le sujet était peut être valable pour un court métrage, mais quelle erreur d'en avoir fait un long pensum répétitif.

Jean-Loup Passek

BLACK JOY

de Anthony Simmons (Grande-Bretagne)

On aurait pu espérer du film d'Anthony Simmons qu'il soit l'un des (rares) moments de détente de la sélection officielle. Espoir vite déçu, même si **Black Joy** *n'est pas un mauvais film : simplement un film insignifiant. On ne demandait qu'à s'attendrir à l'histoire de ce brave garçon qui débarque de sa Guyane natale pour vivre à Londres et qui fait un difficile apprentissage de la vie. Il y a même l'indispensable petit garçon, qui commence par le voler et qui devient son ami. On tombe très vite dans la pire convention, convention qui se retrouve dans la manière de montrer les noirs : ils sont toujours naïfs, ou voleurs, paresseux ou drogués, sympathiques bien sûr, mais tellement enfantins ! Comme c'est rassurant.*

Dominique Rabourdin

UNE JOURNEE PARTICULIERE

de Ettore Scola (Italie)

Cette journée particulière choisie par Scola comme unité de temps de son dernier film est celle, historique (voire hystérique) de la réception de Hitler par Musollini durant les grandes heures du fascisme italien.

Le peuple dans la rue, il ne reste à l'intérieur des villes que des solitudes à partager, en l'occurrence celles de deux victimes : du système social (une ménagère - Sophia Loren) et du régime politique (un opposant - Mastroianni).

Scola inscrit le choc douloureux de leur rencontre sur fond sonore historique avec un art consommé du contrepoint, ce qui donne un film écorché et amer dont la réussite mérite une longue analyse.

Mireille Amiel

PADRE PADRONE

de Paolo et Vittorio Taviani (Italie)

La révolte contre le père, quel sujet peut être plus important? Nous reviendrons longuement et analytiquement sur ce film lors de sa sortie. Je voudrais simplement dès aujourd'hui en dire deux choses: d'abord, rarement comme ici la force de la révolte du fils a été aussi liée à la force de la puissance oppressante et donc révélatrice du Père — c'est-à-dire que ce film est exceptionnellement dialectique (cf. le discours de Foucault sur le Pouvoir).

Et ensuite, pour qu'à un thème aussi « banal » (puisqu'aussi essentiel) soit redonnée toute la force qu'il est nécessaire de sans cesse lui redécouvrir, **Padre Padrone** *fonctionne entièrement et exclusivement sur la notion de* beauté. *La représentation a ici son but en elle-même: l'hypothèse dialectique n'est pas résolue; la réception de cette beauté, le rapport à cette beauté, ne peuvent ainsi que nous soulever de l'intérieur; rarement* l'émotion *a été aussi* excitante — *c'est-à-dire que rarement le cinéma a été aussi utilisé c'est-à-dire autant aimé. C'est, comme la vraie révolution,* bouleversant.

Jacques Grant

BANG

de Jan Troell (Suède)

Grosse déception du côté suédois. Jan Troell est le cousin ou le petit frère de son grand aîné Bergman, qu'il connaît visiblement sur le bout des doigts. **Bang** *est la énième mouture de ce cinéma de l'instant de vie. Pourquoi pas? Pourquoi ne pas s'intéresser à ce professeur de chimie, musicologue à ses heures, rêvant de création et de gloire, se dérobant à tous et à toutes sous son insatisfaction gentille et sa timidité égoïste?*

On voudrait bien se laisser prendre aux doutes et aux angoisses de ce monsieur tout le monde qui rêve de ne pas être que cela. Mais l'absence quasi totale ou l'excès malhabile de construction et de mise en scène, nous retiennent au seuil de la sympathie ou de l'adhésion. Ne résistent que l'ennui et une impression confuse de déjà-dit, déjà-vu.

Mireille Amiel

L'AMI AMERICAIN

(Der Amerikanische Freund)
de Wim Wenders, R.F.A.

Quel étrange film !... La mort partout : celle de la vie sociale (villes informatiques), du cinéma (grands cinéastes pris comme figurants), de l'homme (menacé de partout). Mais la mort soulève la vie – la vie sociale (extraordinaire beauté des villes informatiques) et la vie de l'homme (que les menaces excitent) – parce que ce film est éblouissant cinématographiquement : c'est un lieu de mise en forme maxima du mouvement. Tout est mis en œuvre contre la mort. C'est pourquoi il n'est pas si faux de dire que ce film de suspense super-référentiel, construit comme une suite de plénitudes angoissantes, est un film d'action. Et on s'aperçoit alors que jamais dans un film d'action les comédiens ont été si peu trafiqués qu'ici : Denis Hopper dont le visage se défait sous nos yeux, Bruno Ganz qui cabotine sa séduction, Lisa Kreuzer apeurée de tout ce qui l'élimine, Gérard Blain déterminé dans la nuit des spectacles comme un messager intouchable. « Tout ce que je demande à mes comédiens, dit W.W., c'est qu'ils ne se cachent pas ». Son film est un documentaire : sur ces *comédiens en train de se déterminer par rapport à la mort; et sur le cinéma comme forme supérieure de la vie. On assiste à ça éblouis, comme dans une grande party d'amours où les corps s'échangent dès qu'ils se sont donnés. La mort à n'en plus finir.*

Jacques Grant

Sont analysés par ailleurs

- **Trois Femmes,** de Robert Altman
- **En route pour la gloire,** de Hal Ashby
- **Le Camion,** de Marguerite Duras
- **La Dentellière,** de Claude Garetta
- **Portrait de groupe avec dame,** de Aleksandar Petrovic
- **Elisa, vida mia,** de Carlos Saura
- **Car Wash,** de Michael Schultz
- **La Castagne,** de George Roy Hill
- **La Communion solennelle,** de René Feret, *Cinéma* n° 218, p. 56 et entretien avec le réalisateur n° 219, p. 51.

Padre Padrone, de Paolo et Vittorio Taviani

SEMAINE DE LA CRITIQUE

ETHNOCIDE

de Paul Leduc (Canada/Mexique)

Après le remarquable reportage fiction que fut **Reed, Mexico Insurgente,** *Paul Leduc, cinéaste mexicain, nous inflige une sorte de pensum qui n'a, Dieu me pardonne d'employer cette sotte formule, plus rien de cinématographique.*

Le sujet ne manque pas d'intérêt, il s'agit de nous parler de la vie quotidienne dans la région du Mezquital, des Indiens Otomis. Ils sont depuis des siècles exploités, sous-alimentés, réduits à quitter la terre qui est la leur et à chercher auprès des cités l'emploi qui les fera vivre. Si l'on peut appeler vie, la lente désagrégation par l'alcoolisme et la pauvreté.

Malheureusement le film de Paul Leduc hésite entre deux voies : l'illustration banale d'un texte récité (ô combien clair : 46 % de la population sans eau potable, 80 % sans installation sanitaire, 50,3 % de décès par maladies contagieuses) et un succédané poétisé du cinéma direct — on en arrive à souhaiter lire un bon article sur le même sujet.

Mireille Amiel

AIME LA VIE, VIS L'AMOUR

de Lutz Eisholz (R.F.A.)

En fait, voilà un film fort utile pour qui voudrait idéaliser le « nouveau cinéma allemand ». En RFA, on n'imaginait pas, vu l'extrême force des produits qui nous en arrivent, le « nouveau naturel » tentant de faire de l'espace cinématographique un médiateur médiocrisant : ici, dans cette histoire d'une jeunesse un peu marginale, capable d'un peu fasciner les éléments un peu passifs d'un système un peu facho dans la mesure où elle est complètement invertébrée ; tout passe, *rien ne bouge, tout est évident, la représentation travaillant à avaler, à engloutir, le monde.*

Un film comme ça ne fait pas « régresser » le cinéma — car jadis, le « mauvais » cinéma était au moins pervers ou au moins putain — mais l'enfonce, le méprise, le ridiculise. Ce cinéma interdit toute émotion personnelle et oblige tout le monde à la plus obscène des sympathies pour n'importe quoi : interdiction et obligation, c'est le côté fascisant (la façade gamine du film n'en est évidemment pas contradictoire) de la structure d'esprit libérale qui est en place. Plus qu'à fuir : à dénoncer avec la dernière énergie.

Jacques Grant

LE MEURTRIER DE LA JEUNESSE

de Kazuhiko Hasegawa (Japon)

Basé sur un fait divers réel, c'est l'histoire d'un jeune homme gérant d'un bar, voisin de l'aéroport de Narita, et que ses parents propriétaires d'un garage ont placé là, pour s'occuper de leur affaire.

Dès le début, le film est marqué par l'influence occidentale (aspects esthétiques et musicaux), et le développement dramatique basé sur la fuite chère à Fitzgerald. La première rupture d'avec le passé (du Japon traditionnel) est marquée par l'assassinat des parents, la deuxième d'avec la jeunesse du héros (une jeunesse bouillante, si l'on se rap-

---

Ont déjà été analysés :

- **Omar Gatlato,** de Merzak Allouache. *Cinéma,* n° 221, p. 73 et entretien avec le réalisateur p. 74.
- **Ben et Bénédict,** de Paula Delsol. *Cinéma,* n° 221 p. 80.

pelle les luttes des années 69-70, justement contre l'implantation de l'aéroport de Narita) est marquée par l'incendie du bar.

Relevant d'un hyperréalisme acculant son héros au paroxysme de la violence, ce film peut et doit choquer.

J.P. Brossard

VINGT JOURS SANS GUERRE

d'Aleiksei Guerman (URSS)

S'il ne fallait retenir qu'un film de la foire aux Vanités cannoise 1977, mon choix se porterait sans nul doute sur ce film soviétique réalisé par un jeune metteur en scène inconnu. La Semaine de la critique, *si prompte à enfourcher le mauvais cheval, à miser sur un avant-gardisme déjà dépassé, à passer sous les fourches caudines des modes idéologiques et à prôner l'ennui distingué d'un intellectualisme dérisoire ne s'est pas trompé cette fois. Elle a joué le rôle qu'elle aurait toujours dû jouer ; repérer une première œuvre « détonante » qui renouvelle un thème, si rebattu soit-il, par l'originalité du style et de la pensée et si possible par l'adéquation parfaite des deux.* **Vingt jours sans guerre** *reprend l'argument de* **la Ballade du soldat** *en le détournant de sa finalité émotive, bien pensante et triomphaliste.*

Ce vieux soldat en sursis de mort qui revient de Stalingrad et qui débarque épuisé après un interminable voyage en train à travers la steppe dans les obscurs faubourgs de Tachkent n'est ni un héros ni un anti-héros. Ce permissionnaire est un revenant, porteur des cruelles blessures d'une guerre absurde, et lucide sur le probable destin que lui vaudra son retour parmi les combattants. Les liens qui le retiennent à ce monde de « l'arrière » où l'on tourne des films héroïques en studio pour conforter le moral de la population sont ténus : isolé, sans vraie famille, c'est vraiment l'illustration vivante du soldat inconnu, *l'antithèse du héros au sourire d'archange et à la poitrine vibrante. L'horreur de la guerre est irracontable. Il ne la racontera pas, se contentant de vivre une nuit d'amour placée sous le signe de la tendresse la plus déchirante comme une parenthèse entre le souvenir du malheur et l'accomplissement de ce même malheur. La description que nous donne Guerman de ce temps d'apocalypse vécu à des centaines et des centaines de kilomètres de la mitraille est puissamment tragique par son refus total de la justification héroïque. Une écriture moderniste et résolument à l'écart des chemins archibattus du film de guerre soviétique contribue à l'étonnement et au plaisir déchirant que l'on ressent en voyant ce film très riche et très complexe dans son apparente simplicité : Guerman a beaucoup de choses à dire sur la mémoire et l'apparence des choses, mais aussi sur le lyrisme intérieur et la douleur muette des hommes entraînés dans les maelstroms de l'histoire.*

Jean-Loup Passek

MARCHANT PAS A PAS

Caminando Pasos... Caminando de Federico Weingartshofer (Mexique)

Le progrès n'est pas une notion à la signification plus évidente que le respect des coutumes traditionnelles. Ce premier film d'un réalisateur-cameraman mexicain met remarquablement en scène les ambiguïtés de chacune de ces deux notions. Remarquablement, parce que le film se situe à un niveau rigoureusement matériel de la vie quotidienne d'un village perdu et misérable. La terre, les objets, les vêtements, et soudain les corps, sont le vrai sujet de ce film parfois un peu fauché d'aspect (il a été tourné dans des conditions matérielles difficiles, entre autres parce que le réalisateur a voulu résolument éviter toute possibilité d'influence « étrangère » sur son film par rapport à une cinématographie mexicaine complètement dépersonnalisée), mais toujours d'une grande sensualité physique. Quelques scènes d'une beauté obsédante. Marguerite Duras dit que au cinéma l'argent apparaît toujours quelque part ; ici, l'absence d'argent aussi : et ce n'est pas synonyme de sous-art, mais bien au contraire, le collage à la matière, qui n'exige pas de gros moyens pour être représenté, situe d'emblée le film hors d'atteinte du dogmatisme. Du vrai cinéma politique.

Jacques Grant

LA QUINZAINE DES REALISATEURS

LA MUERTE DE SEBASTIAN ARACHE Y SU POBRE ENTIERRO

de Nicolas Sarquis (Argentine)

L'image du cinéma argentin était pour beaucoup essentiellement dominée par l'œuvre de L. Torre Nilsson, cinéaste élitaire, et **l'Heure des brasiers** *(1968) vaste fresque de 4 h 20 de Fernando Solanas et Octavio Getino, exemple du film d'agitation concrétisant les thèses des cinéastes* « pour un troisième cinéma ».

La forme et le ton du film de Nicolas Sarquis sont tout autre. Sur le thème éternel de la domination des caciques locaux, sur les paysans destitués de leurs terres, Sarquis nous livre une œuvre complexe faisant appel constamment à l'allégorie.

Il transpose des légendes du folklore latino-américain, faisant référence à des héros, voire à des éléments mythiques et à la superstition. Tourné entre 1972 et 1977, ce film demande une exploration attentive, car les renvois à une foule de références n'en facilite pas la lecture.

J.P. Brossard

WHY SHOOT THE TEACHER

de Silvio Narizzano (Canada)

Pourquoi en effet tuer ce pauvre gringalet d'instituteur débutant en 1935, alors que la grande crise économique capitaliste produit encore ses effets, dans l'immensité glacée des plaines du Nord canadien, sous la neige, affrontant donc la rudesse du climat mais aussi la rudesse de certains de ses élèves (et de leurs familles) qui sont fils de paysans le dominant de leur robuste carrure, de leurs larges épaules ?

L'instituteur, c'est Bud Cort (rappelez-vous Harold dans **Harold et Maud** *: il a, à peine, grandi). Silvio Narizzano qui n'est pas un débutant (il a déjà six autres longs métrages derrière lui) est un bon réalisateur de confection. C'est une coupe classique, certes, mais efficace. Il y a dans son style de l'intelligence, de la sensibilité et beaucoup de métier. Je dirais que* **Why Shoot the Teacher** *est une sorte de « saga » sociale qui fait parfois penser à un Gorki anglophone tout en étant drôle, remplie d'inventions comiques.*

Albert Cervoni

PRATA PALOMARES

d'André Faria (Brésil)

Film réalisé en 1970, interdit au Brésil et témoin d'une certaine façon de mener l'hystérie au théâtre comme au cinéma dans la foulée des événements internationaux de la fin des années soixante.

Sept ans après, le film perd de sa force et de son intérêt révolutionnaire. Il n'est plus qu'une suite d'images à propos des tentatives et des désirs d'une génération féroce et décidée.

Témoin d'une mythologie naissante, **Prata Palomarès** *peut se voir aujourd'hui comme un miroir déformé de l'histoire.*

Noël Simsolo

AFTENLANDET

de Peter Watkins (Danemark)

Peter Watkins est l'auteur de deux œuvres de fiction/documentaire dont le souvenir est encore dans toutes les mémoires : **La Bombe (The War Game,** *1966) et* **Punishment Park** *(1970). Il utilise la même technique (reconstitution vériste) et acteurs non-professionnels pour* **Force de frappe.**

Il prend en exemple le Danemark, démocratie occidentale modèle, à gouvernement social-démocrate, pour nous révéler le fascisme ordinaire, sous-jacent dans nos sociétés en butte au chômage, au terrorisme, qui craint une (...toujours possible...) invasion de l'Est, et ne voit sa planche de salut que dans le développement de technologie nucléaire.

Watkins confronte à sa propre forme et style de reportage, celui des mass-médias, et donne une image cynique à la démocratie parlementaire, de la liberté « individuelle » des pays européens, bien qu'il ne maîtrise pas totalement les multiples aspects de son sujet.

J.P. Brossard

ERASMUS MONTANUS

(ou La Terre est plate)
de Henrik Stangerup (Danemark)

Troisième film de Stangerup, auteur danois assez éclectique dans son style, **Eramus Montanus** *est l'adaptation d'un classique scandinave équivalant de notre Molière.*

Théâtre à costumes, transposé et transporté au Brésil, le film prend alors un rythme et une ambiance de commedia dell'arte, mais sans réellement,vraiment nous convaincre.

J.P. Brossard

LES INDIENS SONT ENCORE LOIN

de Patricia Moraz. Suisse/France

Avec **les Enfants du placard,** *le seul moment de cinéma véritable d'une bien pâle Quinzaine des Réalisateurs.* **Les Indiens** *font partie de ces œuvres qui, pendant la projection, irritent. Les situations paraissent conventionnelles et l'attention bute souvent sur une écriture hachée, malhabile, qui se cherche et paraît hésiter entre différentes voies. Et pourtant, après coup, le film continue à vivre et à déranger. Tout se passe comme si la linéarité apparemment anodine de l'intrigue - la dernière semaine de la vie d'une jeune étudiante (Isabelle Huppert, remarquable) -, la précarité de la mise en scène, la pénurie des moyens aidaient le film au lieu de le desservir. Pour dépeindre, loin de toute psychologie, ce tragique ordinaire qui conduit une adolescente au suicide, Patricia Moraz trouve des accents aussi insolites qu'attachants. Des causes de cet acte, nous ne saurons rien. Le propos du film n'est pas là. Mais chaque plan suffit à justifier ce cheminement frileux dans un au-delà du désespoir dont la seule issue est la fuite.*

Frantz Gévaudan

CHINOIS, ENCORE UN EFFORT POUR ÊTRE REVOLUTIONNAIRES !

de René Vienet, JI Qing-Ming et Al Perreault (France)

La vérité est révolutionnaire ; il suffit de savoir la dire. Alors, que Mao soit en réalité le plus grand criminel fasciste du siècle, son entourage constitué des plus grands criminels politicards, et par voie de conséquence le peuple chinois le plus idiot du monde, pourquoi pas : « Qui sait?... Qui sait? » nous disent René Vienet et les deux Chinois qui ont fait ce film, et se posent en bons connaisseurs de la Chine — ce qui est certain.

Or leur idée pour dire tout ça, c'est : prendre des documents, les plus connus comme les plus rares, en les doublant (détournant) d'un commentaire ad hoc *et en les faisant suivre de scènes ou chutes « signifiantes » (bagarres de films-karaté, cirage giclant d'un tube, etc).*

Le malheur est que ce n'est pas traité comme une farce — ce qui serait un peu limité et pas très futé, mais éventuellement pas mal, car bien sûr rien n'est sacré, surtout en terrain matérialiste. Mais ça se veut une dénonciation de tous les mensonges dits sur ce gros bluff que serait la Chine maoïste.

C'est-à-dire que :

1) N'importe qui n'étant jamais allé en Chine aurait pu faire ce même « travail » ; il suffit d'être mal-intentionné — *ce n'est en effet que comme ça, que comme une « mauvaise intention », que peut fonctionner une telle démarche, et*

surtout pas comme une critique ni une farce galvanisante.

Ceux qui n'aiment pas la Chine ne peuvent que dire : « Bravo, vous entubez bien tous ces snobs maos », et ceux qui l'aiment ont toute chance de se laisser piéger en rejetant, ce qui est une bien piètre victoire pour les auteurs.

2) En réalité, ce film est complètement sacralisant pour la Chine, puisqu'il interdit la seule position souhaitable et dont on sait d'ailleurs (on aimerait, selon les opinions) qu'elle est celle pratiquée par les Chinois : la contestation dans un régime, dans une idéologie, vis-à-vis d'un penseur et homme d'action. Ce film fait comme si la Chine était un mythe, un absolu, joue le jeu imbécile de la triste majorité des « maoïstes » occidentaux.

On ne peut donc que hocher la tête devant une si piètre démarche cinématographique : sauf pour qui accorde encore quelque conséquence à la pseudo-provocation hebdomadaire et autistique de **Charlie-Hebdo**, *ce n'est même et surtout pas de malhonnêteté qu'il faut taxer ce film ; il est, simplement, miteux.*

Jacques Grant

LES ENFANTS DU PLACARD

de Benoit Jacquot (France)

Hors des définitions arbitraires (avant-garde ou classicisme), le film de Benoit Jacquot s'impose comme l'œuvre pivot d'un colonisé du cinéma hollywoodien qui, trouvant sa liberté, s'acharne à mettre en crise les codes et les démesures qui le fascinèrent au temps de son esclavage, de sa cinéphilie.

La force principale de ces **Enfants du placard**, *terribles et désaccordés, c'est la rigueur avec laquelle ils osent être, du moins sur l'écran où Jacquot sait les enserrer et les cadrer.*

Film sur l'inceste, le vide, la mort, l'abjection ; sans doute... Mais aussi film sur l'émotion, les sentiments, les lueurs d'absolue tendresse marquées de toute éternité par les pulsations d'un cœur trop serré dans la boue du crime...

L'émotion est sans innocence. La douleur, la déchirure et la cicatrice, qu'elles soient inscrites sur la peau des protagonistes ou dans la collure de deux images filmiques entre elles, portent aux mêmes tressaillements du spectateur.

Spectateur, si tu as peur de ton visage, méfies-toi de ce précipice qui conduit inexorablement à la profonde vérité. C'est un film de barbare sous sa gangue de « conte moral ».

Noël Simsolo

FUERA DE AQUI !

de Jorge Sanjines (Equateur)

Pour les cinéastes indépendants d'Amérique Latine, les zones de liberté se rétrécissent singulièrement. Après l'Uruguay, la Bolivie, le Chili, l'Argentine, et demain...

Promoteur d'un type de cinéma révolutionnaire pour le peuple, le Groupe Ukamau de J. Sanjines travaille maintenant en Equateur. C'est là qu'il a tourné **Fuera de Aqui !** *Ce film raconte comment une communauté des Andes est tout d'abord divisée par les menées d'une secte nord-américaine venue prêcher la bonne parole, puis dispersée par les hommes de mains d'une société multinationale ayant fait une découverte minière dans la région.*

Cinéma brut, de dénonciation, cherchant avant tout l'efficacité, ce film n'en est pas moins très sensible, sensibilité envers une culture et un peuple qu'il défend en appelant à sa solidarité !

J.P. Brossard

NEUF MOIS

de Marta Meszaros (Hongrie)

Il lui aura fallu six longs métrages pour s'imposer. Voilà maintenant Marta Meszaros reconnue comme un cinéaste de tout premier plan. Ce n'est que justice. A l'heure où tant de femmes s'improvisent réalisatrices pour nous asséner le b-a ba de leurs militantisme agressif et desservent, à mon humble avis, la noble cause qu'elles croient défendre, Marta Meszaros avec un brio incontestable et une simplicité admirable ne cesse, de film en film, de se battre pour faire reconnaître par la société phallocratique et traditionnaliste

contemporaine le droit des femmes à disposer d'elles-mêmes. Cette lutte des adolescentes notamment pour imposer à leurs partenaires une indépendance égalitairste et cette prise de conscience individuelle vis-à-vis de leur propre responsabilité forment la thématique essentielle d'un auteur extrêmement sensibilisé aux problèmes de la jeunesse moderne. Marta Meszaros ne s'embarrasse pas d'inutiles précautions pour stigmatiser le conformisme des mentalités tout aussi sclérosant en pays socialiste qu'en pays capitaliste et pour proposer un véritable statut de libération des tabous.

Les héroïnes de Marta Meszaros sont de petites ouvrières. Elles ont des problèmes d'ouvrières. Mais elles ont aussi des besoins sentimentaux. Et la réalisatrice ne prend aucune distance « supérieure » quand elle aborde ce monde des liaisons amoureuses. Elle conserve tout au long du film une chaleureuse complicité avec son personnage.

L'actrice Lili Monori est extraordinaire et donne une dimension pathétique à son interprétation. Un film véritablement révolutionnaire qui aurait pu n'être qu'un banal roman-photo.

Jean Loup Passek

Isabelle Weingarten et Lou Castel dans **Les Enfants du placard,** de Benoit Jacquot

VINGT-CINQ

De Celso Luccas et José Celso Corrèa (Mozambique)

«25» est basé sur l'enthousiasme. L'enthousiasme de deux réalisateurs brésiliens venus filmer à Maputo les fêtes de l'indépendance du Mozambique pour la TV Portugaise et qui immédiatement sont entraînés dans la farandole.

Articulé en quatre temps, leur film retrace 400 ans de l'histoire du pays, de l'invasion à la colonisation, puis de la révolte qui mènera à la révolution.

La fête (celle de l'indépendance, entre autres) prend à chaque fois une certaine signification. Le film s'ouvre à un nouveau langage cinématographique désaliénant, conçu en fonction du public populaire auquel il s'adresse et auquel il demande une participation.

J.P. Brossard

CONTINUAR A VIVER, OU OS INDIOS DA MEAPRAIA

(Continuer à vivre, ou les Indiens de Meia-Praia) de A. da Cunha Telles

A. da Cunha Telles s'est attaché à décrire une des expériences rendues possibles par la révolution du 25 avril 1974. Meia Praia est un village de pêcheurs semblable à beaucoup d'autres du littoral de l'Algarve. Ces habitants sont presque tous venus de la campagne pour avoir ici une vie meilleure. Ils habitent des baraques faites de bois et de tôles ondulées. Farouches individualistes, ces pêcheurs comprennent cependant le langage d'une équipe d'architectes venus leur proposer une expérience de travail communautaire pour changer et améliorer leurs habitats. Cette première évolution en amènera d'autres. Le réalisateur accumule de (trop) nombreux témoignages sans vraiment se centrer sur son sujet, ce qui dilue singulièrement le propos et en diminue l'impact.

J.-P. Brossard

NOS POR CA TODOS BEM

(A part ça, chez nous tout va bien) de Fernando Lopes (Portugal)

La rétrospective Portugaise présentée à Poitiers en février dernier a mis en lumière une évidence : la quasi absence du peuple des écrans portugais. Fernando Lopes s'est rendu avec son équipe dans son village d'origine pour tenter une approche de la quotidienneté de la campagne et faire un portrait de sa mère, de sa famille.

Le film balance constamment entre documentaire et fiction, passé et présent. Lopes utilise différents éléments (lettres de la famille éparpillées à travers le monde, chansons brechtiennes dans un style revista) pour faire évoluer le propos. Il atteint une grande authenticité dans sa description socio-ethnographique de cette petite communauté de Varzea qui vient juste de recevoir l'électricité.

J.-P. Brossard

LE POINT ZERO

(Stunde Null) de Edgar Reitz (R.F.A.)

Un film qui impose du charme sur une situation excessivement douloureuse : l'entre-deux-mondes en noir et blanc que vivent des villageois allemands à l'issue de la dernière guerre dans la zone qui vient juste d'être occupée par les Soviétiques.

L'extraordinaire de ce film, c'est que, tout en renvoyant tout le monde face à face (et non «dos à dos»), il explicite constamment son point de vue : la caméra, le regard, sont dans cet espace quotidien, précis et terriblement indésignable, inaccessible au dogmatisme, où chacun peut être à la fois bon et guetté par des démons qu'il espère lui-même dépasser.

Le pro-communisme primaire est largement aussi dangereux que l'anti-communisme primaire. **Le Point zéro,** *tendre, attentif et terrifiant, se situe là où des individus qui s'assimilent eux-mêmes encore désespérément à un peuple que le nazisme leur a mythifié, ne savent plus pourquoi on peut être pro ou anti quelque chose. Ce n'est pas*

une attitude dogmatiquement démissionnaire; c'est la sensibilité douloureuse d'un quotidien que rien ne peut plus surprendre. Beau et effrayamment intelligent.

Jacques Grant

CEDDO

de Ousmane Sembene (Sénégal)

Le plus célèbre des réalisateurs sénégalais, après avoir décrit, critiqué (parfois avec une violence exemplaire comme dans **Xala***) les séquelles de l'exploitation coloniale et les tares qu'elle a imposé à la société, passe maintenant à l'époque antérieure.*

Le propos de **Ceddo** *est aussi important qu'ambitieux, il s'agit de dénoncer les méfaits de la première colonisation de l'Afrique noire : celle de l'Islam.*

Ousmane Sembene emploie la métaphore, et son cinéma, soudain, révèle d'étranges analogies avec l'époque — désormais révolue — du « Cinéma Nuovo ».

Etape sans doute nécessaire dans le chemin sans équivoque d'un vrai cinéaste et d'un homme politiquement lucide, ce film peut cependant paraître trop sophistiqué, étrangement moins neuf que les films précédents du même auteur.

Mireille Amiel

LA HISTORIA ME ABSOLVERA

(L'Histoire m'absoudra)
de Gaetano Pagano (Suède)

Depuis **la Bataille des dix millions** *de Chris Marker (1970) Cuba n'a plus beaucoup suscité l'intérêt des cinéastes occidentaux, ceux de quelques télévisions mis à part. D'origine italienne, mais travaillant en Suède depuis quelques années, Gaetano Pagano a utilisé pour son reportage, le meilleur acteur et protagoniste de la Révolution Cubaine : Fidel Castro.*

Il fait en sa compagnie un rappel historique des temps héroïques, aux batailles de la Sierra Maestra, jusqu'à l'aide apportée par Cuba à l'Angola. Fidel Castro parle des victoires, mais aussi des échecs, il parle des luttes passées, mais aussi des batailles pour la production. La qualité essentielle du reportage à chaud de G.Pagano est qu'il restitue très bien l'enthousiasme que l'on retrouve aussi bien chez le dirigeant que parmi son peuple.

J.P. Brossard

LANGT BORTA OCH NARA

(Eclairs et tonnerre)
de Marianne Ahrne (Suède)

Ce film s'inscrit dans une des tendances les plus marquées de ce festival, soit l'introspection psycho-analytique des personnages. Se situant dans un asile psychiatrique, il s'attache à suivre le cas et l'évolution d'un jeune homme atteint de mutisme. Mania, la thérapeute plus spontanée et sensible que ne l'exige ce travail, tombe amoureuse de son malade. Cette perspective du scénario entraîne malheureusement le propos vers le mélodrame. On pourrait cependant plutôt voir dans le thème choisi une situation particulière de notre société qui laisse peu de droit à « la différence », soit ici à celui qui n'utilise pas un flot de paroles pour communiquer.

J.P. Brossard

SOLEIL DES HYENES

de Ridha Behi (Tunisie)

Coproduit par Fugitive Cinéma - Hollande, et c'est à ce titre une expérience intéressante, ce film attaque de plein fouet le type de relations néo-colonialistes dont sont victimes les pays du tiers-monde qui n'ont que le soleil à vendre.

Faisant à nouveau confiance à leurs anciens maîtres, certains pays développent une infrastructure touristique qui modifie non seulement le paysage, mais surtout les relations entre les hommes.

De ce type d'expérience, Behi donne une image d'un cruel réalisme.

J.P. Brossard

GIZMO

de Howard Smith (U.S.A.)

Par le réalisateur de l'étrange **Marjoe,** *un film fait de montage de documents sur une sorte d'étrangetés particulièrement excitantes : les inventions folles. C'est fait et choisi avec humour, et puis les désirs impossibles (voler par exemple), ça investit tant de pulsions et signifie tant d'espoirs que quand on s'aplatit le nez par terre, voire quand on y reste, ça rassure plus que ça ne déçoit. Sur l'utopie, un film confortable devient réjouissant. Ça ne vole pas haut, forcément, mais c'est sacrement bon à prendre en passant. On est plié de rire de la première minute à la dernière.*

Jacques Grant

Le Soleil des hyènes,
de Ridha Behi

PERSPECTIVES DU CINEMA FRANÇAIS

PARADISO

de Christian Bricout

Pour son premier long métrage, Christian Bricout a choisi d'illustrer une dérive. Choix hardi car les pièges étaient nombreux et souvent imparables. Puisque les stéréotypes ne pouvaient que ressurgir, Bricout a choisi de jouer avec eux, les détournant, les métamorphosant, les «syncopant» à vrai dire.

Que reste-t-il de cet itinéraire d'un marginal en mal de tendresse et de sexualité, sinon un portrait terriblement juste d'une génération qui n'intéresse le cinéma que de façon hypocrite ? Et ce n'est pas le moindre compliment à faire à **Paradiso** *que de désigner ainsi la réalité par le biais d'une fiction.*

Noël Simsolo

AU BOUT DU PRINTEMPS

de Bernard Dubois

Œuvre sympathique, produite par FR3, écrite et réalisée par Bernard Dubois, avec lequel il faudra bien compter un jour. Là où tant de jeunes cinéastes font des ronds de jambes et des crises d'hystéries mysogines, Dubois marque des temps et se retrouve en train de décrire des êtres humains que nous connaissons sans doute, bien qu'il les entoure de chausses-trappes et d'attrape-nigauds.

Comment vit une jeune lycéenne bourgeoise d'aujourd'hui? Certainement pas comme dans ce film! Et après? C'est dommage car malgré ses malheurs et ses peines de cœur, cette jeune fille me semble bien plus intéressante que les lycéennes d'aujourd'hui. Il faudra espérer un mimetisme de toutes les adolescentes pour l'héroïne de Dubois. Les temps changeraient peut-être...

Sur le plan de son travail de cinéaste, Dubois fonce dans tous les azymuths, réussissant parfois ce qui était impossible à faire, mais chutant aussi sur des vétilles.

On comprendra qu'avec ses défauts et ses éclats de franche beauté, **Au bout du printemps** *est un film attachant qu'il faut voir si l'on pense encore que le cinéma peut être autre chose que des histoires de prostituées au grand cœur ou de méchants patrons d'usine, décrit comme diablotin en enfer.*

Noël Simsolo

L'EDEN-PALACE

de Frédéric Compain, France

Produit avec un minimum d'argent, le second film de Compain confirme les promesses du premier : **Les Discours du maître.** *Cependant,* **l'Eden-Palace,** *quoique moins ambitieux sur son propos, n'atteint pas la dynamique écrasante du premier film.*

Discours critique et ironique à propos de la presse populaire et pourrie, **l'Eden-Palace** *met le fantasme du cinéma en lutte directe avec le cinéma de fantasmes. Comme en un jour de massacre, les stéréotypes sont renversés pour un tour, avant de se métamorphoser en un autre archétype que Compain s'applique à démolir à son tour.*

Donc cette œuvre mineure chez Compain est à voir comme un sympathique exemple de cinéma de déconstruction panique, tentative trop rare dans le jeune cinéma français d'aujourd'hui.

Noël Simsolo

LES APPRENTIS SORCIERS

de Edgardo Cozarinsky

Lorsqu'un film est très simple sur son impact, la critique et les militants sans conscience du langage aiment à faire la fine gueule. Cette autocensure risque d'aboutir à d'étranges notules critiques à propos du premier film de Cozarinsky.

Pourtant, **les apprentis sorciers** *est presque une réussite. Thriller romantique, partant du politique pour y revenir par le biais des comportements humains dans le code du cinéma policier, ce film prouve qu'on peut manier la fiction politique et policière autrement qu'en surenchérissant sur l'anecdote militante.*

Noël Simsolo

A. CONSTANT

de Christine Laurent

Ce n'est d'abord qu'une photo floue sur l'écran, qu'un vague souvenir dans la mémoire des deux jeunes protagonistes du film... puis nous allons découvrir Alice, Alice Constant, quelque vingt ans, « bonne à tout faire », jolie, fiancée, et qui, pourtant, un jour, s'est suicidée, sans que personne ne comprenne grand-chose à ce geste.

C'est pour essayer de comprendre, presque quinze ans après, que les deux « jeunes filles de la maison » tentent une impossible enquête. Leur recherche ne leur apprendra rien sur Alice, ou bien peu de choses, mais les amènera à découvrir leur propre appartenance de classe, les dangers de leur culture et de son usage incontrôlé, les fera à jamais quitter une adolescence étirée, apanage et difficulté majeure d'une partie de la jeunesse contemporaine.

Cette accession à l'âge adulte, cette reconnaissance de la mort, cette analyse sociale, sont les ressorts d'un premier film dont il faut saluer l'ambition, la cohérence, la sensibilité, trois composantes d'une indéniable réussite. Christine Laurent nous donne toutes les raisons de guetter attentivement la sortie de son film.

Mireille Amiel

CARRARA

de Christian Paureilhe

La télévision a multiplié les obstacles devant **Carrara,** *jugé « choquant », dérangeant, avant de finalement lui attribuer son aval et le diffuser (le 2 juin). Louis Beaudequin, dit « Carrara », a 67 ans et il préfère vivre dans une décharge à ordures près de Compiègne que de continuer à fréquenter les gens de son village natal. On a voulu le forcer à subir le « confort » de l'hôpital, il s'en est évadé, est retourné vers ses rats, sa décharge, son « kilo » de rouge.*

Eloge de la « clochardise » ? Je ne crois pas. **Carrara** *serait plutôt, tourné en « direct », un manifeste sur le droit des gens à disposer d'eux-mêmes. Si Carrara est ainsi plus heureux, pourquoi ne pas le laisser maître de son sort ? Christian Paureilhe, après* **Allégorie,** *confirme ici qu'il a le regard attentif, respectueux, éveillé, et finalement critique.*

Albert Cervoni

DORA ET LA LANTERNE MAGIQUE

de Pascal Kané

Nous connaissons très peu (trop peu) d'exemples de vrais contes de fées cinématographiques. Pascal Kané, pour son premier film, a choisi de nous en raconter un. Sa Dora est une petite fille qui rencontre de vraies fées et dont la lanterne magique projette des images qui sont celles du cinéma. Il est de bon ton, à chaque fois que l'on parle de petite fille et d'images magiques, de se référer à Lewis Carroll, référence généralement écrasante et hors de propos.

Malgré le handicap d'un budget un peu juste, Pascal Kané tient constamment son propos à la hauteur de ses intentions. Il réussit même à jouer de sa pauvreté apparente dans le sens de la fantasmagorie : c'est aux moments où sa mise en scène est la plus stylisée que la féerie « fonctionne » le plus « naturellement », si l'on peut dire. Nous reparlerons plus longuement et plus sérieusement de **Dora** *lors de sa sortie. Mais l'on peut dire rapidement tout le plaisir que l'on a pris à ce jeu à la fois drôle et rigoureux.*

Dominique Rabourdin

GUERRES CIVILES EN FRANCE

de Vincent Nordon, François Barat, Jöel Farges

Trois épisodes pour mettre en question la notion d'Histoire représentée, d'histoire discourue. **Babeuf** *(de Vincent Nordon) met, sur toute la durée de l'épisode, le tribun du peuple en manque d'auditeurs en même temps que le spectateur en manque de représentation : le comédien Sami Frey, en tenue, déclame face à une ville lointaine et dans une nature accueillante les beaux textes du révolutionnaire assassiné.* **Le Premier Empire** *(de François Barat) est une tentative de montrer l'oppression historique : comment des gens vivant aujourd'hui - un garçon et une fille dans une histoire d'amour ratée — ne peuvent pas se rencontrer à cause des codes sociaux et moraux proposés comme hérités du Code Civil, qui font une inévitable toile de fond.* **La Semaine sanglante** *(de Jöel Farges) est une volonté de prise en compte du plaisir que nous procure cent ans après la Commune : le Sang partout, élément décoratif de notre imagerie d'Epinal, et non plus symbole bavard d'une vague conscience martyre. Ce tryptique est dangereux : il transforme les agressivités qu'il produit en discours. Il est sans doute trop expressément piégeant, mais il situe le doute historique sur un terrain fondamental : non pas celui, dépassé bien sûr, du dépassement, mais celui du* déplacement. *Spectateurs en ordre s'abstenir.*

Jacques Grant

INDIAN 76

d'André Weinfeld

On se souvient de **Nous parlons, vous écoutez,** *film-document de Michel Davaud, sorti sur les écrans parisiens au début de l'année 1977.* **Indian 76** *est élaboré selon une démarche identique, donnant de la même façon la parole aux responsables des mouvements de révolte des Indiens aux Etats-Unis, et notamment de l'A.I.M., American Indian Movement. Document donc conçu essentiellement sur la base d'interviewes, ce qui s'explique lorsque l'on sait qu'il a été produit par une des sociétés françaises de télévision. Le pouvoir de l'image est, hélas, peu mis à contribution. N'en demeure pas moins très important le sujet abordé, l'information ainsi communiquée étant une base fort appréciable de réflexion. Le thème fort de l'A.I.M. est, devant l'aliénation perpétuelle subie par les Indiens dans l'american way of life, de procéder chez eux à un processus de désurbanisation pour les amener à revenir sur leurs terres en vue de la reconstruction d'une nation indienne. Cela implique qu'ils se regroupent dans leur totalité sur les réserves, malgré les problèmes de malnutrition, d'alcoolisme, de tuberculose, etc., qui y sont leur lot quotidien. Centré autour de ce point, le débat ainsi instauré tend à faire prendre conscience à un public non directement concerné non seulement des problèmes actuels mais aussi et surtout des solutions d'avenir. Là est l'intérêt principal du film.*

Gilles Colpart

HARO

de Gilles Béhat

Premier long métrage du comédien Gilles Béhat. Sur une trame narrative classique, la peinture réaliste du monde rural au lendemain de la première guerre mondiale, en 1920. A la fois une vision nouvelle de l'Histoire et un récit qui ajoute sa contribution aux tentatives, rares et salutaires, de faire échapper le cinéma français soit aux historiettes naturalistes faussement et démagogiquement campagnardes soit aux traditionnelles intrigues alambiquées de Saint-Tropez ou du XVIème arrondissement de Paris. Par un style vif, par une mise en scène solide, par l'acuité du regard porté sur les personnages, par l'utilisation de toute une série de conflits révélateurs, le réalisateur met à jour les tensions sociales engendrées par la guerre et par la réorganisation au sein des séquelles de cette dernière. En résulte un spectacle passionnant, haletant, émouvant, poétique dans son âpreté même, d'où la réflexion n'est pas absente.

Gilles Colpart

MOURIR POUR DES IMAGES

de René Vautier et Nicole Le Garrec

Sous la supervisation de René Vautier, Nicole Le Garrec a interrogé celui qui fut l'assistant, et l'opérateur, d'Alain Kaminker en 1958, lorsque celui-ci trouva la mort en mer en réalisant un film documentaire sur les pêcheurs de l'Île de Sein. Un seul gros plan de celui qui évoque l'événement tragique suffit à traduire toute son émotion, qui le marque aujourd'hui encore, près de vingt ans après. Cette sobriété de la réalisation contribue à rendre encore plus vivant et touchant le film documentaire en question, dont les images, alternées avec celle du conteur par un montage aussi habile que discret, prennent une dimension et un impact exceptionnels.

Mourir pour des images *est le premier volet d'un dyptique intitulé* **Ce cinéma-là existe aussi,** *et dont le deuxième a pour titre corollaire* **Vivre pour des images,** *montrant les luttes de travailleuses en Bretagne, les deux volets étant autonomes dans leur conception et dans leur diffusion possible.*

Gilles Colpart

LE THEATRE DES MATIERES

de Jean-Claude Biette

Les relations entre les gens intriguent *Jean-Claude Biette. Un regard intrigué n'appellera donc pas l'histoire des individus autrement que comme curiosité vive, mais la cruauté et la tendresse produites par ce qui se trame entre eux. Les relations sont ici construites dans une fiction faite d'approches et de ratages dans un milieu où la fascination est sans cesse piégée par la normalité alimentaire des préoccupations : celui d'une petite troupe de théâtre de banlieue.* **L'intrigue,** *justement, est à la fois suffisamment nette et suffisamment simple, pour que les personnages-comédiens, présentés avec une forte placidité, apparaissent dans une espèce d'évidence physique qui rend immédiatement inquiétant ce qui leur arrive. On a la sensation de quelque chose de constamment* tendu. *C'est une forme très personnelle de l'humour : tout ce qui se passe est retenu, autrement dit* on ne laisse rien passer. *Les zones d'ombre ne s'étendent donc pas, dans ce film ; elles sont avalées par les personnages, par la matière des personnages, de plus en plus placides, de plus en plus douloureux, au fur et à mesure que les détails matériels donnent des points de repère à l'irrationnel. Ce qui fait du* **Théâtre des Matières,** *ce film où l'on ne voit jamais personne s'habiller ou se déshabiller, une mise en scène de portraits aussi peu démagogiques que possible.* **Le Théâtre des matières** *est aussi une forme très personnelle de l'attention au décor des corps. Aux portes de ce théâtre, un terrain vague. A l'intérieur, un jeu de maux.*

Jacques Grant

LIP 73-74

Dominique Dubosc et Hans Blessing

Réalisé par des militants — dont un cinéaste — qui avaient pris part à la lutte de 73-74, le film est extrait d'une soixantaine d'heures de documents, filmés de l'intérieur, pendant les vingt mois du conflit. De l'aveu même de Dominique Dubosc, « c'est plein de lacunes »...

Mais ce qui est plus grave c'est qu'on ait ainsi fait, comme l'avoue également Dominique Dubosc, « l'impasse sur la forme » : « ma position de principe c'est que la forme doit être la meilleure possible, mais dans le cas de films insérés dans une lutte à un moment précis, on peut faire cette impasse... »

Impasse sur des épisodes essentiels du conflit, impasse sur la forme, cela fait un film ni vrai, ni beau, 95 minutes d'ennui qui ne nous apprennent rien, qui ne nous touchent en rien, ni document ni re-création et qui, en vertu d'une position de principe selon laquelle la forme et le fond d'une œuvre (le fond et la forme d'une lutte?) seraient dissociables, réussit le plus bel hommage en négatif dont on pouvait saluer la mémoire de l'extraordinaire combat des Lip : l'impasse complète sur l'imagination au pouvoir!

Simone Beaudoin

DIVERS

LE FONCTIONNAIRE NU

de Jack Gold (Grande-Bretagne)

Intelligence, humour, profondeur sont les caractéristiques de ce film, qui vous donne subitement envie d'être anglais. En effet, c'est à la télévision anglaise que l'on doit cette production insolite à tous les niveaux. Le sujet : la vie d'un travesti londonien né avec le siècle, Quentin Criss ; le traitement : en ligne brisée, qui, sous prétexte de récit autobiographique, trace le portrait d'une impossibilité à vivre hautement assumée ; la portée enfin : sur un sujet d'apparence anecdotique l'auteur se paie le luxe de vous parler avec raffinement de tout ce qui vous concerne : sexualité, racisme, violence, société, amour, nécessité de se vivre authentique. Un film tranquillement merveilleux et révolutionnaire.

Mireille Amiel

SAN GOTTARDO

de Villi Herman (Suisse)

Malheureusement programmé en fin de festival, ce film n'a pas eu l'écho qu'il mérite. Il révèle pourtant un réalisateur provenant de la région linguistique italienne de la Suisse.

Pour son premier long métrage, cet auteur Tessinois adopte un style fiction / documentaire parfaitement adapté à son sujet. Au travers de l'évocation de deux moments importants du St Gothard, soit la construction du tunnel ferroviaire entre 1872 / 82 et le percement du tunnel routier dès 1970, Herman dévoile les implications socio-historiques de ces importantes constructions que l'on ne considérait généralement que sous l'aspect purement technologique.

Herman, avec son sens aigu de l'observation et la minutie de la recherche historique, articule parfaitement sa première œuvre.

J.P. Brossard

HARLAM COUNTY, U.S.A.

De Barbara Kopple (U.S.A.)

Le film réalisé par Barbara Kopple est certainement un des meilleurs documents qui nous aient été livrés sur l'Amérique actuelle. Le reportage assume ici totalement son rôle en nous montrant un conflit social, en exposant la mécanique, la logique de l'exploitation du travail par le capital, en exposant le système syndical américain. Aucune littérature mais des faits, leur évidence, des gestes concrets, des meetings ouvriers ou des réunions patronales, des déclarations faites en public.

Pour ne pas avoir l'originalité de construction que peut avoir un film comme **Etnocidio** *de Paul Leduc,* **Harlam County, U.S.A.** *est un témoignage direct, clair, précis. Si ce n'est pas un grand film, c'est au moins un excellent film.*

Albert Cervoni

ONE MAN

de Robin Spry (Canada)

Le thème de tous les thrillers : seul contre tous, l'homme aux bons sentiments et aux mains nues vient à bout des puissants néfastes. Mise en scène, scénario, dialogues, à la sauce américaine : efficacité, conformisme, grands moyens financiers. Tout cela, maîtrisé superbement, mais désagréablement pré-digéré, au service d'une histoire importante, la nôtre.

Près de Montréal, une usine fabrique un produit toxique théoriquement bien isolé. Une fuite cause la mort, dans d'atroces souffrances, de nombreux enfants d'un quartier voisin. Un reporter de télévision, jusque là tranquille, négligemment arriviste et rangé, va faire sienne la cause de ces enfants, se battre seul contre les puissances conjuguées de l'argent, de la contre-information, d'une certaine maffia.

Malgré l'avertissement classique « Toute ressemblance... » on ne peut douter une minute de la vérité de ce qui est dit. Au Québec, et ailleurs. Mais ne peut-on le dire sur un ton neuf ?

Mireille Amiel

A première vue

Notes critiques sur les films du mois

du 27 avril au 3 mai

Adoption, de Marta Meszaros, Hongrie, 1975 (voir critique dans un prochain numéro).
Les Ambassadeurs, de Naceur Ktari, France-Tunisie-Lybie, 1976. (voir critique dans ce numéro).
L'Adieu nu, de Pierre-Henri Meunier, France, 1976.
Ben et Benedict, de Paula Delsol, France, 1976 (voir critique dans notre numéro 221).
La Communion solennelle, de René Féret, France, 1976 (voir critique dans numéro 218).
L'Enlèvement des Sabines, France, 1977.
Ferdinand le radical, d'Alexander Kluge, RFA, 1976 (voir critique dans notre précédent numéro).
L'Homme qui aimait les femmes, de François Truffaut, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Kohinoor, de S.U. Sunny, Inde, 1961.
Les Monteuses, de Richard Stephen, France, 1977.
L'Ombre des châteaux, de Daniel Duval, France, 1977 (voir critique dans notre numéro 221).
Pénétrations pornographiques, de Michel Mathias, France, 1977.
Private road, de Barney Platt-Mills, G-B, 1975 (voir critique dans notre précédent numéro).
La Récolte de 3 000 ans, de Haile Gerima, Ethiopie, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Tentacules, de Oliver Helman, Italie, 1976.
The Alice Cooper Show, de David Winters, USA, 1975.
Une femme fatale, de Jacques Doniol-Valcroze, France, 1974. (voir critique dans notre précédent numéro).
Les 21 heures de Munich, de William A. Graham, USA, 1976.

du 4 au 10 mai

L'Aigle et la colombe, de Claude Bernard Aubert, France, 1976.
And then came rock, de Kit Galloway, USA, 1977.
La Bataille de Berlin, de Yuri Ozerov, URSS, 1971.
Le Cœur froid, de Henri Hellan, France, 1977.
Des Jeunes gens pour messieurs, de Anne-Marie Tensu, France, 1977.
Emitaï, de Sembene Ousmane, Sénégal 1971 (voir critique dans notre numéro 208).
Les Mercenaires du Karate, de Law Chib Hong-Kong, 1973.
Les Monstres de l'apocalypse, de Tetsuva Kamauchi. Japon, 1974.
Obsession, de Brian de Palma, USA 1976 (voir critique dans notre numéro 220).
On m'appelle Dollars, de Jonathan Kaplan, USA, 1977.
Pasqualino, de Lina Wertmuller, Italie, 1975 (voir critique dans ce numéro).
La Prison du viol, de Michael Miller, USA, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
La Question, de Laurent Heynemann, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).

du 11 au 17 mai

Les Bidasses en cavale, de Philippe Clair, France, 1976.
La Chouette équipe, de Michael Ritchie, USA, 1976.
Le Dernier baiser, de Dolorès Grassian, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Deux cloches dans la neige, de Jean-Louis Guillermou, France, 1976.
Ici on baise, de José Bénazeraff, France, 1977.
Madame Claude, de Just Jackin, France, 1977.
Pas de gué dans le feu, de Gleb Panfilov, URSS, 1969 (voir notre dossier Panfilov dans notre numéro 221).
Le Sursis, de Peter Collinson, G.B., 1975.
The Bus, de Bay Okan, Suisse, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Touche pas à mon copain, de Bernard Bouthier, France, 1976 (voir critique dans notre n° 217).
Tout est permis, de Georges Fleury, France, 1976.
Trinita, une cloche et une guitare, de François Legrand, Italie, 1976.
Vibrations sexuelles, de Pichel Gentil, France, 1976.
Virginité, de Franco Rossi, G.B., 1976 (voir critique dans un prochain numéro).

du 18 au 24 mai

Antar au pays des Romains, de Sayed el Maghrabi, Liban, 1974.
Les Aventures érotiques d'un

chauffeur de taxi, de Stanley Long, G-B, 1977.
Le Châtiment, de Charles Ramoulian, Italie, 1975.
Corps à corps, de Patrick Aubin, France, 1976.
L'Exécuteur, de Maurizio Lucidi, Italie, 1976.

La Fille d'Amérique, de David Newman, USA, 1974 (voir critique dans un prochain numéro).
Inframan, de Hua Shan, Hong Kong, 1976.
Prélude à la vie sexuelle, de Jacques Kupissonoff, Belgique, 1977.
Sexicon, de Sergio Martino, Italie, 1976.
Soudain les monstres! de Bert I. Gordon, USA, 1975.
Suspiria, de Dario Argento, Italie, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Vanessa, de Hubert Frank, RFA, 1976.

du 25 au 31 mai

Alice dans les villes, de Wim Wenders, RFA, 1974 (voir critique dans ce numéro).
Le Camion, de Marguerite Duras, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Carine, de Paul Brice, Italie, 1976.
La Castagne, de George Roy Hill, USA, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Chaleurs intimes, de Claude Pierson, France, 1977.
La Dentellière, de Claude Goretta, France-Suisse, 1976 (voir critique dans ce numéro).
Dynamite girls, de Michael Pressman, USA, 1976.
En route pour la gloire, de Al Ashby, USA,. 1976.
L'Expropriation, de Raul Ruiz, Chili, 1973.
Les Fougères bleues, de France Sagan, France, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Omar Gatlato, de Merzak Allouache, Algérie, 1976 (voir critique dans notre numéro 221).
Portrait de groupe avec dame, d'Aleksandar Petrovic, RFA, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Prouesses porno, de Burt Trabaree, France, 1977.
Trois femmes, de Robert Altmann, USA, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Un taxi mauve, d'Yves Boisset, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).

du 1er au 7 juin

Etudiantes en cavale, de Burt Traber, USA, 1977.
Les Impitoyables, de Frank Kramer, USA, 1977.
Liquidez l'inspecteur Mitchell !, de Andrew McLaglen, USA, 1976.
Massages pornos, de Georges Fleury, France, 1976.
Les Mauvais garçons, de Hussein Eddine Moustapha, Egypte, 1976.
Le Musée, de Philippe Nauroy, France, 1977.
La Nuit de St-Germain-des-Prés, de Bob Swain, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).
La Vie fantastique de Bruce Lee, de Pal Ming, Hong Kong, 1976.

du 8 au 14 juin

Alex ou la liberté, de John Korty, USA, 1977.
La Bataille du 38e parallèle, de Lin Kwontaek, USA, 1976.
Baxter, Vera Baxter, de Marguerite Duras, France, 1976 (voir critique dans ce numéro).
Car Wash, de Michael Schultz, USA, 1976 (voir critique dans ce numéro).
Festival Porno, de Alain Thierry, France, 1977.
La Guerre, la musique, Hollywood et nous, de Susan Winslow, USA, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Jabberwocky, de Terry Gilliam, G-B, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Jouissances, de Frédéric Lansac, France, 1977.
Le Message, de Moustapha Akkad, G-B, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Le Meurtrier de la jeunesse, de Kasuhiko Hasegawa, Japon, 1976 (voir notule Cannes dans ce numéro).
Les Monstres des planètes secrètes, de Shiro Honda, Japon, 1976.
News from Home, de Chantal Akerman, France-Belgique, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
La Fille au sexe brillant, de J-P Johnson, France, 1976.
Le Tigre du ciel, de Jack Gold, France-G-B, 1977.

du 15 au 21 juin

Le bus en folie, de James Frawley, USA, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Cannonball, de Paul Bartel, USA, 1976.
Défense de toucher, de Carlo Ponti, Italie, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Le diable probablement, de Robert Bresson, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).
La Jeune Lady Chatterly, d'Alan Roberts, USA, 1977.
Le Pont de Cassandra, de George Pan Cosmatos, G-B., 1976. (voir critique dans ce numéro).
Vicieuse et insatisfaite, de Henri Kinaux, France, 1977.
Vol à la tire, de Jerry Schaltzberg, France, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).

PETITES ANNONCES

Cinéphile bulgare cherche contact pour correspondre avec cinéphiles français ou belges pour échange photos de cinéma bulgare et soviétique ou journaux de cinéma contre photos de films français, américains, italiens ou allemands. Ecrire : Mr. Angel Kresteff, 1 000 Sofia Post Box 1109 Bulgarie.

Achèterais numéros de *Positif* du n° 1 à nos jours, *Revue du cinéma*, *Présence du cinéma*, *Anthologie du cinéma*, livres et revues traitant du film noir et numéros de *Cinéma*, *Saisons cinématographiques*.

Cherche *Cinéma* n° 1 à 20 ; 24 ; 29 ; 33 à 35 ; 37 ; 49-50. Vends ou échange quelques numéros de la *Revue internationale du cinéma*, des *Cahiers du cinéma*, de *Positif* et de *Téléciné*. Ecrire à P. de Rammalaere, Hooistraat 5, 8800 Roeselare Belgique.

Recherche film complet, Amor Film, après-guerre. Vends ou échange *Cinémonde*, *Ciné-Revue* (années complètes), *Mon Film*. Lucien Creston, 6 bld Thiers 42 000 St-Etienne.

Recherche : *Famous monsters*, n° 2 - 3 - 10 - 14 - 20 ; *Star Ciné Cosmos* n° 17 ; *Spacemen* n° 8, pour prêt ou achat. *Western Revue* n° 3, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 16, 17, pour achat. Claire Dentan, 6 rue des Chartreux, 75006 Paris.

LA COTE DES FILMS

● : surtout pas ; : insignifiant ;
★ : à la rigueur ; ★★ : à voir ;
★★★ : à voir absolument ;
★★★★ : date dans l'histoire du cinéma.

	Albert Cervoni	Jacques Grant	Michel Grisolia	Gaston Haustrate	Joël Magny	Jean-Loup Passek	Dominique Rabourdin	Tristan Renaud	Cinéma N°
adoption	★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	224
Alice dans les villes	★★★	★★	★★★		★★★		★★★	★★★	223
Les Ambassadeurs	★★	★	★★	★★		★★	★★	★★	222
Baxter, Vera Baxter	★★	★★★	★		★★★	○	●		223
Ben et Benedict	★★	★★	★	★★	★★	○	○	○	221
La Blonde et moi			★★	★★	★★	★	★★	★★	222
Le Camion	★	★★★	★★	★	★★★	○	●	○	223
La Castagne	★		●		★	○	●	★	223
Car Wash	★		●		●	○	○		223
La Communion solennelle	★★	★	★★	★★★	★★★	★	★	★★★	218
La Dentellière	★★	○	★	★★		★★	★	○	223
Le Diable probablement		★★★★	●		★★★		★★		223
Elisa, Vida mia	★★★	○	★★★	★	★	★	★★★	★★	223
En route pour la gloire	★★	★★	○	★★★		★	★★	★★	223
Les Fougères bleues	○		●			●	○	○	224
La guerre, la musique, Hollywood...	★		●		○	○	★		224
Histoire d'aimer		★	○	★	○	○	○	★★	223
L'Homme qui aimait les femmes	★★	★	★★	★	★★★	○	★★	★	223
Jubberwocky			○				○	★★	224
Network			★★	★	★	★	★	★★	221
News from home			●		★★★	★	★		224
Nous aurons toute la mort pour dormir	★★★		★★	★★		★		★★	223
La Nuit de Saint-Germain	★★★	★	★		★	★	★		223
Obsession	★★		●		○	○	★★	★	220
Oh, Serafina			●		★	●	★	★★	221
Omar Gatlato	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★	★★	221
L'Ombre des châteaux	★★★	★★★	★★	★★★	●	★★	★★★	★★	221
Pasqualino			●		●	●	○	●	222
Portrait de groupe avec dame	★★	○	○	○		○	○	★	223
Private Road			★	★★		★★	★★	★★	222
La Question	★★		★★		○	★★	★	★★★	223
La Récolte de 3 000 ans	★★★	★★	★★	★★		★★			224
Rocky			○		●	○	★	★	222
Suspiria			★				★		223
La Tête de Normande St. Onge	★★		●	★	★	●		★	223
Trois femmes	★★		★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	223
Touche pas à mon copain	★★	★★		★★	★★	★★★	★★	★★	217
Un taxi mauve		●	★	○	●	○	★	○	223
Vermisat	★★★	★★	★★★	★★		★★★		★★	221
Vol à la tire		★★	★★				★★		224

Wim Wenders

Alice dans les villes

Contrairement à la nature...

« Ce qui est gênant, ce n'est pas que les émissions soient morcelées pour intercaler de la publicité. C'est que toutes les émissions soient publicitaires », dit Félix, à propos de la télévision, dans la partie américaine de **Alice dans les villes.**

Nous avons déjà développé dans notre article sur **Au fil du temps** (*Cinéma 76* n°210) comment Wim Wenders travaille sur le creux dans ses films ; et, à propos de **Faux Mouvement** (*Cinéma 76*, n° 205), comment ça ouvre des *béances* qui rendent le spectateur extrêmement *attentif* en un temps où les images s'accumulent et s'annulent.

Dans **Alice dans les villes** (réalisé antérieurement) les dialogues sont très clairs pour expliciter ce rapport à la représentation. De cette télévision publicitaire, l'horreur tient en ce qu'*« aucune image ne nous laisse tranquilles »*. Et la petite Alice s'écrie, en voyant une photo faite par Félix avec son polaroïd depuis le hublot d'un avion en vol d'où l'on ne voit guère autre chose que des nuages : *« Elle est belle. Elle est tellement vide »*.

Et Félix, journaliste envoyé en reportage à travers les Etats-Unis mais revenant sans article: *« Dès qu'on sort de New York, tout se ressemble à tel point qu'on ne peut plus imaginer le moindre changement »*.

Comme dans les films pornos (redoutablement épinglés sur ce même plan dans une scène de **Au fil du temps**), le visage de notre temps est la répétition de choses remuantes ; notre temps où la multiplicité des expressions (ce que les apôtres ont baptisé, pour accentuer encore la confusion, *« la liberté d'expression »*) interdit tout changement, puisqu'elle interdit toute imagination.

Il n'est pas indifférent de rapprocher au passage ce comportement de celui d'un autre Allemand, comme Fassbinder qui (cf. **L'Ombre des anges** où c'est le plus

ALICE DANS LES VILLES (Alice in den Städten). R.F.A., 1973-74. Réalisateur : Wim Wenders. Scenario : Wim Wenders et Veith von Fürstenberg. Photo : Robby Müller et Martin Schäfer. Son : Martin Müller. Musique : Can. Prod. : Peter Genée pour le Filmverlag der Autoren. Distr. : Capital-film. Noir et blanc, 1 h 50. Interpr. : Rüdiger Vogler (Félix), Yella Rottländer (Alice), Elisabeth Kreuzer (Lisa, Edda Köchl (Edda), Didi Petrikat, Hans Hirschmüller.

patent) fait, bien que sur un terrain un peu différent, un procès identique au libéralisme. Mais voyons surtout comment fonctionne ce film, **Alice dans les villes**, ce très beau film, par rapport à cet appel du creux.

Dans la première partie du film, Félix, journaliste allemand (interprété par Rüdiger Vogler, cf. son interview dans *Cinéma 76*, n°216), revient à son bureau de New York sans article. Mais plein de photos. On ne sait pas lesquelles, donc ce qui nous est dit ce n'est pas : *« Voilà ce qu'il a vu qui lui a fait comprendre qu'il est inutile de faire un article »*, mais : les photos, le visuel, ça rend peut-être conscient des choses (cf. les phrases lucides dites par Félix), mais ça rend impuissant. Car Félix ne peut plus faire qu'une chose : rentrer en Allemagne, bredouille.

C'est alors qu'il rencontre Alice, fillette de 9-10 ans, qu'il se trouve acculé à prendre en charge et à ramener chez elle en Allemagne, sa mère, femme jolie et douce, l'abandonnant sans crier gare au moment de prendre l'avion.

Dès lors, à Amsterdam, à Wuppertal, dans la Ruhr, en quête de la grand-mère d'Alice qu'il faut bien rendre à quelqu'un c'est-à-dire aux siens, Félix entreprend un processus inverse de celui qui l'avait amené à être lucide aux Etats-Unis (1) : alors que là-bas, vivant dans un monde où l'on perd son identité, on veut de plus en plus de choses pour la retrouver, dans son voyage avec Alice, Félix va se retrouver par *une* personne intouchable (une fillette) et par le fait qu'ils ne trouvent rien (la grand-mère s'éloigne de plus en plus). Vision étonnante de la Ruhr : le film ne nous livre pas l'accumulation que l'on attendrait (... et qui ferait à coup sûr parler de

« responsabilité politique ») des *traces* de l'industrialisation suprême que vit cette région, mais établit un déplacement tranquille parmi les *signes* d'une vie obscure (maisons ouvrières, quelques individus, un bistrot, une rue, une forêt pour faire des exercices sportifs, etc).

Les *signes* et non les traces : car, le disait Félix aux Etats-Unis, *« les photographies ne montrent jamais ce qu'on a vu »*.

C'est dire que Wim Wenders ne fait pas partie de ces cinéastes démagogiques qui critiquent le cinéma. Loin de le critiquer, quand il dévoile le fonctionnement de l'accumulation visuelle, il cherche à le *découvrir*. Il ne rejette pas le cinéma : il l'approche avec amour, un peu avec la même tendresse originale que Félix approchant les femmes, en espérant qu'en le rendant reposant lui donnera ce contre quoi il est généralement utilisé : un désir de changement.

Et c'est effectivement *dans un autre monde* que nous sommes conviés dans le temps du film, si le film ne prétend pas « montrer ce qu'on a vu », si le film ne se donne pas comme projet de seulement entériner. Ici, il s'agit d'un monde assez incroyablement optimiste où quelque chose de nouveau peut se passer : un homme se retrouvant, se voyant lui-même, grâce à l'existence reconnue de quelqu'un — car Alice n'est pas une fillette un peu stéréotypée comme l'horrible gamine de **Paper Moon** à quoi on compare parfois le film de Wenders, mais une jeune comédienne au talent incroyablement précis et astucieux —, de quelqu'un qu'une abracadabrance de fiction a mis sur son chemin.

Sur son chemin. La première chose qui frappe dès qu'on voit ne serait-ce qu'un film de Wenders, c'est le déplacement : tous ses films (même **la Lettre écarlate**) montrent des gens qui partent quelque part, qui se déplacent. Ça atteint même la manie : dans **Alice dans les villes**, nous est donnée l'image d'à peu près tous les moyens de communication connus : voiture, métro, train, train aérien, avion, bus, bac, péniche. Le sens en est clair. Ces moyens de locomotion (très généralement des transports en commun, remarquons-le) sont certes un symbole thématique, surtout par rapport à la notion très wendersienne de frontière ; mais ils sont surtout un signe cinématographique : le cinéma, ce n'est pas, répétons-le, de l'image, de la consommation d'images ; le cinéma, c'est *le mouvement*. Comme dans les films de Ford auquel il est rendu directement hommage à deux reprises dans **Alice dans les villes** (projection de **Young Mr Lincoln** à la télévision et article sur le cinéaste dans un journal), à la fin tout rentre dans l'ordre. Mais l'ordre de surface, celui qui est de l'ordre de la photographie, celui qui ne compte pas, celui qui fait traiter Ford et Hitchcock de réactionnaires : ce qui compte, ce n'est pas *l'état* visible, ce qui compte c'est le mouvement, le type de mouvement, *ce qui a bougé* pendant la *représentation*. Ce qui a bougé, c'est par exemple que la beauté ne vient pas ici d'un léchage de la photo que les cinéastes médiocres confondent avec le pouvoir de rêverie du cinéma ; c'est que la beauté nait de la *tranquillité*, cette nouveauté suprême, qui donne leur mouvement si singulier à des images noir et blanc tout-à-fait réalistes.

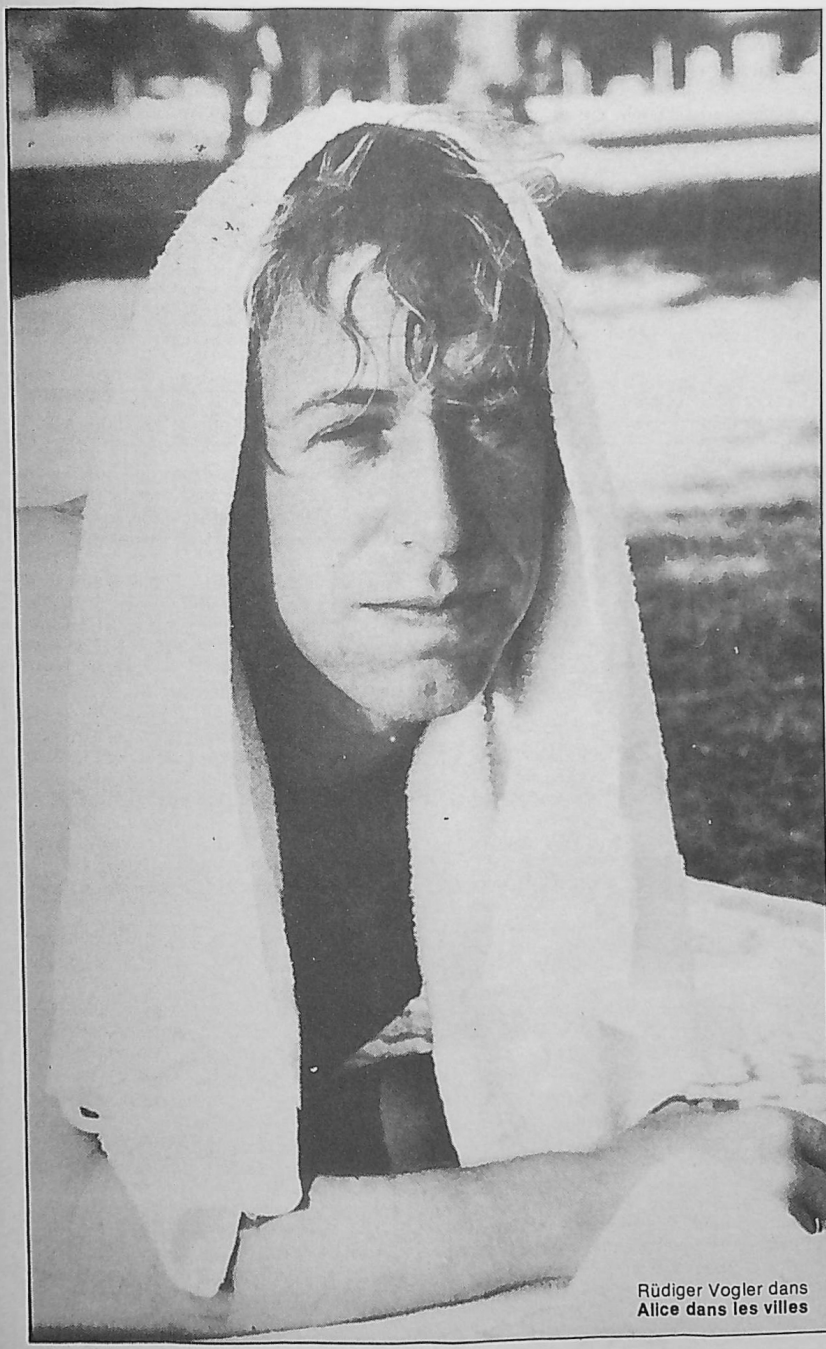
Le cinéma a donc *fait le vide* — fait le vide du senti habituel, du vu trop connoté, pour se remplir d'une chose elle-même parmi les moins prêtes à être reconnues comme *fortes* quand on exprime le concept de force : la tranquillité, le repos — et donc, puisqu'il y a dans ce film deux individus : la tendresse. C'est-à-dire, donc, une forme possible du changement radical.

Le cinéma n'a pas horreur du vide. Il est attiré par lui. *« J'aime que les choses soient vides »*, disait Daniel Duval ; *« Il faut que rien ne passe »*, dit Gérard Blain ; et Fassbinder : *« Je regrette la tautologie »*. New-York est d'ailleurs une ville au bord du gouffre, et c'est pourquoi, bien que ville d'« excès », elle échappe dans l'esprit de Félix au rabotage qu'il déplore aux Etats-Unis.

Le point commun, que l'on sent confusément comme évident quand on parle de l'un et de l'autre, entre New-York et le cinéma, entre la folie totale et ce qui peut prendre la forme de la sagesse extrême, c'est peut-être bien de n'avoir pas horreur du vide. Contrairement à la nature.

Jacques Grant

(1) Regrettons à ce propos que la partie américaine de *Alice dans les villes* ait dû être amputée d'une demi-heure sur les exigences de la télévision qui a distribué le film en premier en RFA ; Wim Wenders n'a pas voulu tirer *deux* versions du film (On sait, voir **Au fil du temps** en particulier, la fascination et la méfiance de Wenders pour les Etats-Unis. — Je ne sais s'il y a un rapport, ne l'ayant pas encore vu au moment où j'écris cet article, mais son nouveau film — avec Denis Hopper et Gérard Blain — qui représente la RFA à Cannes 77, s'appelle **l'Ami américain** et est tiré de Chandler.)



Rüdiger Vogler dans
Alice dans les villes

Marguerite Duras

Baxter, vera Baxter

La question

Il n'y a contre les femmes aucun moyen sérieux de répression. Elles corrompent tout, brisent tout ; point de clôture assez forte.

(Jules Michelet, *Histoire de la Révolution*)

Qui est Vera Baxter? Il serait facile, et très intéressant, de répondre par des données psychologiques, ou historiques, ou scénariques. Mais cela, c'est le travail de Marguerite Duras : expliquer son personnage, pourquoi elle l'aime, pourquoi elle aime cette femme entretenue par son mari et qui le trompe pour la première fois à 38 ans au bord d'une plage de l'Atlantique. C'est aussi le travail du dit du film : l'histoire de Vera Baxter y est précise, c'est un personnage à l'existence revendiquée et respectée. Moi aussi j'aime Vera Baxter, pour d'autres raisons, sans doute, peut-être, que Marguerite Duras. Mais ce qu'il est le lieu de dire ici, ça me semble être *comment* je l'aime, c'est-à-dire dans quels réseaux de regard nous est livré avec une impudeur effrayante ce personnage de cinéma à travers un film à l'écriture tellement perfectionniste qu'il vous faudra bien une deuxième vision pour dépasser sa réception formelle et avoir accès à sa possession amoureuse.

La presque totalité du film — tout ce qui concerne le temps où l'on *voit* Vera Baxter — se passe dans une villa moderne et déserte de Thionville-sur-Mer que Vera Baxter va louer pour l'été, aux frais de son mari, très, très, cher. Elle est là, *valant ce prix*, valant bien ça, seule, assise, étendue, répondant aux questions de deux femmes, une amie et une inconnue, qui passent, et répondant au téléphone à Jean Baxter.

Les deux données essentielles du film, l'une visuelle et l'autre sonore, sont ainsi, d'une part un cadre de vie du moment cinématographique de Vera Baxter fait de murs nus, de baies vitrées, d'une coupole vitrée d'où descend et se diffuse une étrange lumière, de pièces vastes et désertiques, et d'autre part un interrogatoire lâche dans la formulation et serré dans la finalité réalisé par deux femmes qui, l'une après l'autre, essaient de savoir les faits et le pourquoi de cette chose « *qu'on ne peut pas croire* » : Vera Baxter trompant Jean Baxter.

BAXTER, VERA BAXTER. France, 1977. Réalisation et scénario : Marguerite Duras. Photo : Sacha Vierny. Son : Guillaume Sciama. Montagne : Dominique Auvray. Musique : Carlos d'Alessio. Prod. : Sunchild. 35 mm couleurs. 1 h 35. Interprétation : Claudine Gabay (Vera Baxter), Delphine Seyrig (l'inconnue), Noëlle Chatelet (l'amie), Gérard Depardieu (Michel Cayre), Claude Aufort (barman). (Voix de François Périer).

Ainsi, quelles que soient les prémisses psychologiques ou sociologiques de Vera Baxter, la double et constante connotation, c'est-à-dire les retombées cinématographiques, de **Baxter, Vera Baxter**, sont celles du film de science-fiction et du film policier.

Baxter, Vera Baxter, c'est l'histoire d'une femme qui aurait pu se taire et qui a parlé. Vera Baxter elle-même nous indique inlassablement le lieu de compréhension : qu'elle mente ou dise la vérité, répète-t-elle à peu près, est secondaire. La seule chose importante, la seule chose *sûre*, est qu'elle parle. C'est-à-dire que la seule réalité est le pointage réalisé par l'écran : une femme (*cette* femme, dont l'histoire est très précisée) parle. Mais elle n'a pu parler que dans ce cadre : science-fiction et policier. Ce cadre donne sa « raison » au dit : la femme est cernée entre l'avenir terrifiant et le présent inquisiteur qui ne cesse de lui demander : comment as-tu fait pour tromper ton mari? C'est-à-dire : *que fais-tu?* Comment te détermines-tu par rapport à moi (moi : l'homme, donc, ou les femmes qui se substituent à lui) ?

Baxter, Vera Baxter refuse de mettre la femme sous les projecteurs de la torture que lui inflige le cinéma qui ne cesse de lui renvoyer son image de femme active, c'est-à-dire de femme qui *fait* ce qu'on lui permet de faire. L'inquisition n'est-elle pas depuis des siècles le vécu de la femme occidentale? Les plans tranquilles et in-

Claudine Gabey et Delphine Seyrig
dans **Baxter, Vera Baxter.**

congrus de forêt qui jalonnent le film prennent leur sens à la fin : c'est là, dans les forêts, cf. *La Sorcière* de Michelet, qu'au Moyen-âge des femmes ont commencé à parler enfin, pendant l'absence de leurs hommes partis guerroyer au-delà des frontières, et pour cela ont été brûlées comme sorcières.

Aujourd'hui on est là : plus une femme est exceptionnelle — Vera Baxter —, plus elle est payée, achetée. Si, comme le dit Michelet, comme l'apprend l'histoire des hommes, la Femme, au début, est Tout (elle est voyante, elle enfante les dieux et les songes), elle rend bien à l'homme la monnaie de cette pièce : elle a perverti ce système, corrompu cette démission de l'homme devant l'évolution de la Nature dont il la rend responsable ; l'homme ne sait plus quoi faire de la femme, devenue hors de prix. La femme a ainsi couru le risque de se faire déposséder, de ne devenir que symbole, pour sauver le monde en lui insufflant une capacité infinie de perversion des rapports. L'homme ne l'écoute que quand il commence à prendre peur de sa prise de parole : il téléphone, un peu haletant, gentil tout plein d'ailleurs, compréhensif même, mais incapable d'entrevoir les significations, les signes, d'un ailleurs, d'un futur possible pour la femme, d'un avenir du monde : il s'arrange pour l'enfermer dans un lieu encore plus lisse que celui où son sacrifice l'a immolée, un lieu où il y a impossibilité absolue de laisser des morceaux de chair accrochés aux rugosités. Murs vides de la villa.

C'est là qu'est la terreur cinématographique de **Baxter, Vera Baxter.** D'une part, il nous montre une femme que *la question* « qu'as-tu fait ? » ne touche pas, que rien ne touche, ou plutôt qui ne peut continuer à vivre qu'en ne se laissant toucher par rien — c'est en effet lorsqu'un homme (son amant) l'a enfin touchée qu'elle a voulu mourir, mais dès que celui-ci l'a laissée, elle reprend « goût » à la vie — ; la parole de la femme est un fantasme futuriste. Et d'autre part le spectateur est face à une forme lisse, qui se refuse à lui, qui *ne se donne pas à lui,* dé-

Claudine Gabey dans **Baxter, Vera Baxter.**
Une femme que la question « qu'as-tu fait ? » ne touche pas.

jouant la nudité par la froideur, déjouant par sa froideur la reconnaissance cinématographique des codes les plus habituels : ceux du film projeté dans l'avenir et ceux du film où des personnages en persécutent un autre.

Tout ce qui désire s'accrocher, dans **Baxter, Vera Baxter,** est sonore — si le cinéma de Marguerite Duras est tellement essentiel, c'est parce qu'il recquiert *l'écoute* plus que la vue : l'image est quasi l'off, c'est-à-dire le désir, du son : ici, ce sont les noms des personnages, précis, répétés (noms et prénoms systématiquement : Michel Cayre, Bernard Fontaine, Monique Combès, Jean Baxter, Vera Baxter), qui n'ont pas où s'accrocher, qui ne peuvent donc pas être *épinglés*, qui suffisent ainsi en eux-mêmes, par leur seule prononciation, à être le signe du respect le plus absolu accordé ici, dans ce film corrupteur, à l'individu, et à l'individu seulement.

Le résultat est encore plus terrifiant que son projet : car le film est entièrement *fascinant*. Ce n'est pas nouveau chez Duras (sauf sans doute pour ceux qui se ferment comme des huîtres à l'approche de la sorcière) : contrairement à toute une catégorie d'intellectuels du cinéma qui refusent le plaisir, Marguerite Duras fascine, c'est-à-dire distancie *vraiment*. On n'est fasciné que par ce qui est *autre*, que par ce qui est ailleurs. Jamais dans **Baxter, Vera Baxter** nous n'avons l'impression d'avoir affaire à une femme comme celles que nous mettons chaque jour, par le cinéma ou non, dans nos meubles ; ce film reproduisant ce qu'il est convenu d'appeler une « durée réelle », comme l'indique assez bien la musique sans coupure qui le parcourt jusqu'à la fin, ce film *prend* le spectateur dans son lieu : son siège de voyeur. Pas de réflexion sur la condition de la femme, dans **Baxter, Vera Baxter,** mais, l'image exemplaire de la femme étant forcément l'image, *chère*, de la femme bourgeoise, une *mise en demeure* (la demeure de la salle de cinéma) de la représentation de la femme.

Jacques Grant

Gérard Depardieu et Delphine Seyrig dans **Baxter, Vera Baxter.**
Une mise en demeure de la représentation de la femme.

Marguerite Duras

Le Camion

Le lieu commun

LE CAMION. Réal. : Marguerite Duras. Photo : Bruno Nuytten. Son : Michel Vionnet. Musique : Beethoven sur un thème de Diabelli. Montage : Dominique Auvray et Caroline Camus. Production : CINE 9 AUDITEL. Interprètes : Marguerite Duras et Gérard Depardieu. France 1976 couleurs 1 heure 20.

Le camion existe. Il est, d'abord, sur l'écran. *C'est un film.* Il va servir à une femme d'un certain âge, Marguerite Duras elle-même, pour communiquer le monde qui l'entoure. La rencontre de Marguerite Duras et d'un poids-lourd n'est pas un un cadavre exquis, c'est une entreprise narcissique et exhibitionniste rare et passionnante. Les ingrédients choisis par un auteur que j'aime, qui décide de se mettre en scène — donc de se montrer — m'en disent long sur le cinéma puisqu'ils ordonnent, par nécessité, le mode de représentation et l'intention d'être vue.

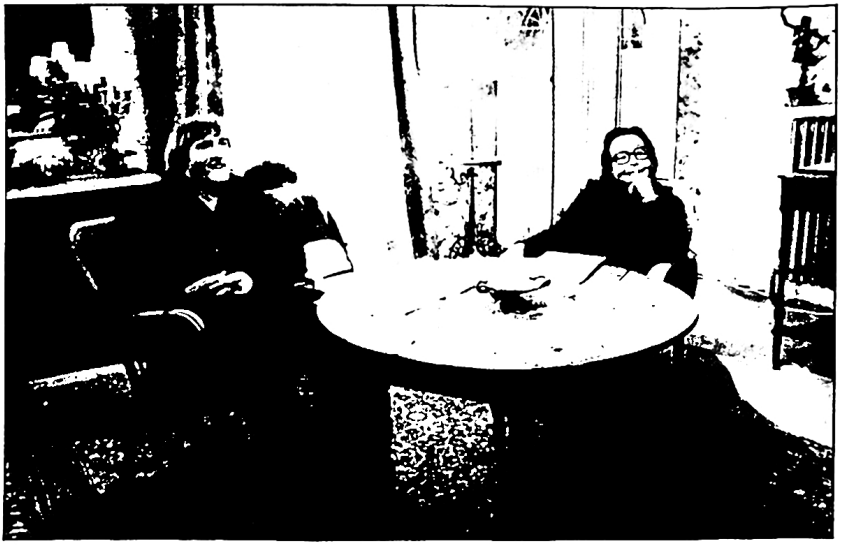
Les ingrédients : l'espace et le discours. Des espaces clos (la cabine d'un camion, une pièce dans une maison de campagne) mais pourvus de *fenêtres*. Un discours clos marqué par l'espace qu'il engendre au moins autant qu'il en procède. Par « clos » j'entends qu'il enferme, qu'il oblige à une immobilité de spectateur. Le *tour* est joué.

Marguerite Duras, autostoppeuse, décide de s'embarquer avec un chauffeur de camion, Gérard Depardieu, pour un voyage à destination de la mer et elle parle. Le film se déroule en partie chez elle qui parle son film et en partie sur le camion ou sur la route, d'où elle est absente. Comme s'il lui importait d'être vue comme celle qui a envie de se dire et non comme elle se dit. La cabine vide, car c'est de cela qu'il s'agit, est donc l'image paradoxale d'un refus d'être reflétée dans la fiction. Le cinéma n'est pas tout-à-fait sûr et, s'il est, c'est dans la double chance qu'il offre au cinéaste

(a) de se représenter cherchant le film
b) de dire l'impossibilité de le réaliser vraiment ou, mieux, l'impossibilité de réaliser autre chose que (a).

Tout discours sur le film de Duras — le sien, le mien — est donc destiné à être de la paraphrase, à tourner en rond. De fait,

Marguerite Duras et Gérard Depardieu dans **Le Camion** :



avec **le Camion,** Dumas prend au cinéma le droit de tourner en rond — non seulement autour du rond-point, là-bas, vers la zone industrielle ce qui est une représentaiton sensible de sa démarche, mais encore en introduisant dans le film le discours du « roman », obsessionnel, *incarcéré*.

Le lieu clos est la cabine, la pièce, l'asile, la ville, le camp de concentration, le monde... La destination, l'objectif vain voire inexistant c'est, au-delà de la fenêtre, la mer, l'extérieur, la route, l'autre, ailleurs, etc. Quant au discours clos, cercle vicieux de la recherche d'entrer en contact, il prend la forme orale du scenario-lu, du monologue, du texte littéraire, du manifeste politique, du *lieu-commun* (la cabine, la pièce... nous y voilà de nouveau... *Tout est dans tout*). (1)

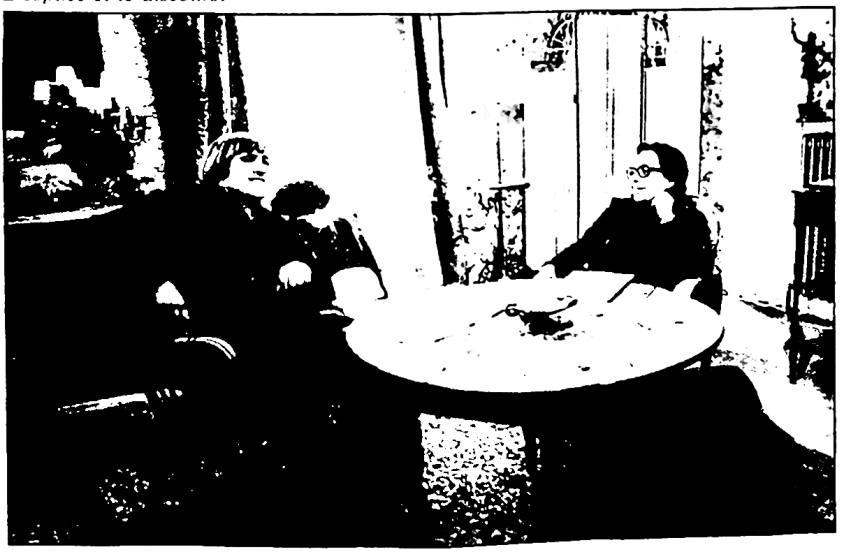
Il faut évidemment tenir compte du lieu commun par excellence — la salle de spectacle — qui ressemble forcément à la cabine du camion. Mais par l'ouverture qu'est l'écran, c'est Duras que l'on voit. Un personnage qui ne fait pas mine de se situer ailleurs. Ailleurs que chez elle (déjà dans **Son nom de Venise,** dans **Vera Baxter**). Ailleurs que dans son monde et dans sa condition. A ce propos, le personnage de Depardieu-prolétaire est intéressant. Il situe celle qui l'invente et l'utilise, une intellectuelle qui mêle Marx, le martyrologe juif et le printemps de Prague. Qui est-il, ce prolo? Fort, solidement rassurant, un peu borné, un peu bestial — donc sexuellement repéré, jeune — exploité, disons-le : inférieur sur les bords — *« Vous voyez? » « Oui, je vois »*. On lui demande de faire l'effort de comprendre et d'accepter d'être. A la fois désirable et inaccessible, inexact et précis, c'est le seul qui, face à Marguerite Duras, ait droit à un visage. Ces schémas ne sont pas loin, sans doute, d'être les miens. Ce qui expliquerait qu'ils ne me soient pas très tolérables et qu'ils me donnent la tentation de sortir d'un espace dans lequel, pourtant, je me trouve inscrit sensuellement.

Car le spectateur-témoin reçoit de partout des parcelles de quelque chose qui peut être interprétée comme une complicité. En fait, son regard sur le travail de Duras est forcément conditionné par la discrimination, les *habitudes discriminatoires*, qui font de la cabine du camion un lieu impossible. Et si Duras sollicite avec **le Camion** plus qu'ailleurs d'être regardée c'est pour elle-même qui se montre, pour sa volonté désespérée de s'inscrire, pour le monde asilaire qui l'habite, qu'elle habite. Seule ?

Jacques Frenais

(1) Dans ces lieux communs de l'image et du texte où tous se tient, tout est dit, tout est montré. Cela explique le mélange du malaise et de l'attraction. C'est toujours l'image du cercle et celle de la terre (que l'on voit l'un et l'autre) que me suggère ce film. Le cercle des relations et l'attraction terrestre entr'autres.

L'espace et le discours.



Robert Altman

Trois femmes

Une sorte de jugement prophétique

TROIS FEMMES. USA. 1977. Panavision de luxe. 2 h 05. Réalisation et scénario : Robert Altman. Images : Chuck Rosher. Décors : Dennis Hall. Son : Chris McLaughlin. Musique : Gérald Bushy. Montage : Dennis Hill. Production : Lion's Gate Films (Robert Altman). Distribution : Fox. Interprétation : Shelley Duvall (Millie), Sissy Spacek (Pinky), Janie Rule (Willie), Robert Fortier, Ruth Nelson, John Cromwell, Sierra Leckeur.

Le dernier film de Robert Altman est un exemple achevé de sophistication et d'ambiguïté. C'est aussi un des films les plus maîtrisés, construits et joués de ces dernières années. On peut en faire différentes lectures. Cependant une construction en fugue s'impose, où deux thèmes majeurs se répondent, et se conjuguent jusqu'à l'effrayant final, assez habile pour établir une synthèse.

D'une part l'anecdote raconte l'amitié impossible de Pinky et Millie, toutes les deux employées dans une clinique moderne de gériatrie, et toutes deux coincées dans une conception de la vie entièrement fondée sur les clichés modernes du bonheur et de la consommation, habitant dans la propriété de Willie et de son mari, ce dernier étant l'exemple vivant de la phallocratie imbécile.

Parallèlement à cette anecdote se développe une histoire fantastique de dépersonnalisation, annoncée dès des premiers instants du film, par la vision de deux jumelles indiscernables, par l'identité des prénoms des deux protagonistes (Millie et Pinky ne sont que deux surnoms pour Milred), qui s'achève dans une reconstruction complètement hystérique de la société. Altman mêle avec une incontestable habileté, la description la plus réaliste au niveau sociologique et les projections spectaculaires les plus élaborées de cette réalité.

C'est-à-dire que nous assistons d'une part à la description la plus quotidienne de « l'americain way of life » dans les classes moyennes (repas congelés, mobilier standard, rapports sociaux figés, cow-boys du dimanche...) qui est l'essence même de la vie de Millie, et le sujet de fascination de Pinky.

S'ajoute à cela, au niveau du réalisme psychologique, la solitude profonde qu'entraine ce type de vie.

En écho à cette description réaliste Altman construit sa projection dans un imaginaire qui est du domaine de la science-morale-fiction. Le monde de Millie et Pinky reçoit un premier contrepoint. C'est l'univers, lui-même double, de Willie et son mari. A l'extérieur, le ranch, les barbecues, les stands de tir. A l'intérieur, l'art de Willie. Willie est peintre, sa peinture est faite de grandes fresques qui envahissent peu à peu la propriété. Fresques effrayantes, les humains et les monstres qui les habitent sont doués d'organes sexuels démesurés, les villes sont des labyrinthes, l'espace est étouffé. Déjà se sous-entend à ce niveau l'impossibilité d'une éclosion à une autre vie, sinon rêvée...

C'est là le vrai sujet du film, cette peur de la dépersonnalisation, conséquence quasi inévitable de notre mode de vie. En se livrant à la mise en spectacle d'un cas extrême : cette petite communauté de Californie, nul doute quAltman n'entende porter une sorte de jugement prophétique.

Depuis **Images**, Altman est obsédé par cette idée de dédoublement, d'interchangeabilité. Ici, nous sommes sans arrêt dans un univers gigogne, les couches superposées sont de plus en plus effrayantes. La vacuité de Millie, inclut l'infantilisme de Pinky et la bestialité d'Edgard. La banale résidence où vivent nos héros inclue le monde affreux engendré par l'imagination de Willie. Mais surtout, la vie, ici plus que partout ailleurs est indissociable de son double, la mort. Il y a l'accident de Pinky, son coma, son amnésie, autant de forces négatives, il y a surtout l'accouchement de Willie : elle met au monde un enfant mort. La boucle est bouclée. Les femmes sont infantiles, ou maltraitées, la sexualité est exclue : elle n'est plus ni moyen de communication (cela est dit tout au long du film dans les rapports d'Edgard avec les femmes), ni même comme possibilité de continuer l'espèce, puisque l'enfant mourra.

Altman a raconté dans plusieurs entretiens que ce film était né d'un rêve ou plus exactement qu'il avait réalisé son film pour donner corps à un rêve, et en lui restant fidèle. C'est en effet une de ces constructions curieuses, où la logique s'emballe tout d'un coup pour déboucher dans un autre mode d'appréhension, où tel geste, telle situation apparemment anodins sont chargés d'un pouvoir d'effroi qui dépasse la simple élaboration d'une critique de la société américaine contemporaine. Cela le protège aussi d'une vision restrictive trop souvent avancée à son encontre. Je ne pense pas, en effet, qu'on puisse voir là une condamnation du mâle. Le cow-boy du film est le portrait parfait du crétin dangereux, la part qui lui est faite, y compris sa mise à mort (en tous cas sa disparition), n'est guère plus grave cependant, que celle qui est laissée aux femmes, destinées à sombrer dans la folie et le mimétisme. Il s'agit ici de la condamnation radicale d'un mode de vie, et non de l'exclusion d'une partie de l'humanité au profit de l'autre.

Il n'est, bien sûr, pas indifférent que cette mise à mort cauchemardesque, s'incarne dans une société d'où l'élément masculin s'est, pour le moins, fait exclure, mais la même démonstration pourrait se construire à partir de n'importe quel groupe humain. Pinky n'a pas de vrais parents (les moments de la maladie et de l'hôpital sont aussi signifiants en ce qui concerne l'irresponsabilité permanente et congénitale des parents qu'en ce qui touche l'amnésie, accidentelle mais révélatrice de la jeune fille). Ellen ne peut pas venir au monde. Si elle espère y être admise, c'est comme un reflet de Millie, qui n'est elle-même que le reflet d'un stéréotype d'une vie vidée de toute substance.

Tout le travail du film se fait pour évacuer les formes « normales » de la vie : famille, sexualité, re-production de l'espèce, et aboutir à une installation de la mort au travers de la reconstruction morbide et parodique d'un schéma familial.

Trois femmes, est un des cris d'avertissement dont le cinéma récent se peuple, c'est l'un des plus spectaculaire.

Mireille Amiel

Sissy Spacek et Shelley Duvall dans **Trois femmes.**
L'installation progressive de la mort

Claude Goretta

La Dentellière

Non accessible au premier regard

LA DENTELLIERE. France-Suisse, 1977. Eastmancolor. 1 h 50. Réalisation: Claude Goretta. Scénario: Claude Goretta et Pascal Lainé, d'après le roman de Pascal Lainé. Images: Jean Boffety. Décors: Serge Etter. Son: Pierre Gamet. Musique: Pierre Jansen. Montage: Joëlle Van Effenterre. Production: Citel Films (Genève), Action Films et FR3 (France), Junus Film (Francfort). Distribution: Gaumont. Interprétation: Isabelle Huppert (Pomme), Yves Beneyton (François), Florence Giorgetti, Anne-Marie Düringer, Michel De Ré.

Notre société a construit ses nouvelles barrières. Elles sont nombreuses, sophistiquées, subtiles. La plupart d'entre elles sont à base de langage, et de culture. Les transgresser est un acte violent, qui demande à tout le moins énergie et courage, si possible de la passion.

La Dentellière est l'histoire d'une transgression ratée. François et Béatrice entendent s'aimer par-delà les normes sociales: il est futur agrégé de lettres, elle est apprentie coiffeuse. A une ou deux générations près, des règles précises auraient contraint ce couple à la violence: rupture, clandestinité ou provocation. De nos jours, elle feint de l'accepter. Je veux dire par-là que tout a l'air de fonctionner le mieux du monde. La chambre d'étudiant repeinte et le salaire d'une apprentie, avec l'accord attendri de la mère de Béatrice, cela ressemble plus à la conjugalité qu'à la vie de bohême. Les parents de François ne s'effraient guère: la mère modère sa réprobation, le père se laisse séduire. Les amis entérinent le couple, et sont même prêts à l'aider. Ce couple qui aurait dû se forger dans la violence, n'a plus qu'à se dissoudre dans le quotidien.

C'est là où le film trouve toute sa force, et devient du même coup, terriblement fragile.

Le couple va, devant nous, se défaire alors, sans agression extérieure apparente. Tout laisse croire aux protagonistes eux-mêmes et aux spectateurs, que l'absence d'un langage et d'une culture communs entraînent irrémédiablement la séparation. Que cette séparation soit, en fait, une sorte de meurtre social qui entraîne la jeune femme dans la folie et le désespoir, cela est alors imputé à la seule passion amoureuse. De fait, les personnages du film n'ont jamais pu se parler. C'est comme si chacun d'eux possédait la moitié des atouts nécessaires. Béatrice sait aimer, comprendre, recevoir, donner; mais elle ne sait pas formuler sa tolérance, son amour ou même son identité. François sait parler, maîtrise apparemment le monde qui l'entoure, mais ne sait en fait ni comprendre, ni aimer cet être qui se situe dans un autre lieu de la sensibilité et de l'intelligence que ceux qu'on lui a enseignés. Un propos semblable, mais non identique, sur l'aliénation par la culture était tenu par Fassbinder dans **le Droit du plus fort.**

L'importance de cette constatation est trop évidente pour qu'on s'y arrête autrement que pour déterminer ce qui nous retient au bord de l'adhésion complète. Le film est bâti sur un roman (Prix Goncourt, l'a-t-on assez répété!) de Pascal Lainé, dont il semble bien que la trame et l'écriture puissent être la première faiblesse du film. Les personnes en effet, se situent toujours dans une perspective psychologique trop réaliste qui rend difficilement acceptable l'intrusion de la plus petite des distanciations. De là, dans le film ce déséquilibre dans la construction, le personnage fort et serein joué par Isabelle Huppert (dont cela semble bien être la meilleure composition) sombrant, brutalement dans l'anorexie, puis la maladie mentale, davantage semble-t-il pour les besoins de la démonstration que de ceux de la vraisemblance jusque-là respectée...

Second grief, le film n'évite le piège du manichéisme, que pour trébucher sur la composition du couple. Si la part est belle pour Béatrice, dont tout un chacun (sauf le pauvre François) sait percevoir les trésors de sensibilité, d'intelligence instinctive et d'amour, le rôle laissé à son amant est plus contestable. On nous le présente, bien sûr, comme sincère, tendre, et timide. On nous

laisse bien entendre que les habitudes intellectuelles et morales de sa caste le rendent, à son corps défendant, incapable de rencontrer vraiment et d'accepter, celle qu'il aime, mais à travers son personnage, le procès qui est fait à la « culture » est trop linéaire, trop limité, elle semble devoir rendre responsable irrémédiablement, et seul coupable, le possesseur du langage, et les larmes que nous lui voyons verser à la fin, si elles nous rassurent sur sa sensibilité, ne nous laisse rien augurer du véritable combat qui doit se livrer, en lui, comme auteur de lui pour deux conceptions de la culture et pour une mutuelle compréhension.

On voit mieux alors la valeur et la limite du film. C'est un portrait : celui de Béatrice, dite Pomme, que sa douceur, son mutisme, sa tendresse rendent extrêmement précieuse, mais à la manière passive d'un tableau. La référence à **la Dentellière** de Vermeer de Delft est importante, en ce qu'elle suggère une profondeur non exprimable par les mots ordinaires, non accessible au premier regard, mais cependant réelle. La partie du film qui se ramène directement à cette suggestion : *« Parce qu'elle était une de ces âmes qui ne font aucun signe, mais qu'il faut patiemment interroger... un peintre en aurait fait autrefois le sujet d'un tableau de genre. Elle aurait été lingère, porteuse d'eau, dentellière... »*, cette partie-là du film remplit le contrat. Isabelle Huppert y affirme son existence et son gommage par la société, elle est d'ailleurs aidée, par ce contrepoint que constitue intelligemment Marylène (Florence Giorgetti). Mais le film échoue dans sa dimension supplémentaire, la dialectique qui s'installe entre les deux personnages, est au mieux, esquissée, le personnage de François étant finalement et paradoxalement sacrifié.

L'insatisfaction — relative — que procure alors le film s'établit alors dans le déséquilibre entre l'ambition globale et le traitement, la moitié du pari seulement semblant être tenue.

Mireille Amiel

La Dentellière, de Claude Goretta : *la meilleure composition d'Isabelle Huppert.*

Robert Bresson

Le Diable probablement

Etat de manque

Il y a beau temps que malaise et incompréhension règnent sur le cinéma de Robert Bresson. Que de mots répétés pour qualifier quelques évidences inqualifiables : « *ascèse... crispation... désincarnation... épure... essence... gravité... intériorité... intensité... maîtrise.. pudeur... pureté... rigueur... sécheresse... sobriété... simplicité...* » Pourtant, tout dans l'écriture bressonnienne est fait, conçu en vertu du spectateur, pour créer un rapport d'un maximum d'intensité, dans une attitude qui n'est pas éloignée d'Hitchcock. Il y a en quelque sorte un suspense bressonnien, d'un autre type que celui de **la Mort aux trousses**, certes, et qui se situe avant tout au niveau de la mise en scène et non dans la dramaturgie.

Ce qui passionne et fascine, dans un film de Bresson, et dans le **Diable probablement**, c'est un certain jeu des plans, des cadrages et des objets, en deçà de toute intrigue, de toute anecdote. Pas plus que dans **Lancelot du lac**, on ne sait, à première vision, de quoi il s'agit et ce dont ça parle. Mais on a vu : contrairement à la légende du cinéaste de la raréfaction, on en a eu « plein la vue ». Non pas des événements, des histoires, des scènes. Mais des images, des plans, c'est le cinéma à l'état pur. Qu'on m'entende bien, il ne s'agit pas ici de prôner un formalisme agressif. Mais il s'agit de rappeler que Bresson n'est pas un esthète abstrait, éthéré, plus intellectuel que sensible, mais le cinéaste du matériel, de la chair, de l'objet concret. S'il y a abstraction quelque part, c'est au cœur de la matière même qu'elle s'enracine.

Si, comme on l'a souvent répété, Bresson ne filme que des aventures « spirituelles », c'est à partir de la réalité la plus quotidienne. Paradoxalement, Bresson ne filme que ce que chacun peut voir, c'est-à-dire là où chacun ne voit rien (de plus, d'autre). Cette réalité, d'où part, inévitablement Bresson, dans le geste élémentaire du cinéaste, pour tenter de la rejoindre, de la serrer au plus près, de la capter même, elle est toujours une présence absente. Bresson est peut-être un des premiers à avoir perçu de quoi est fait le « cinématographe » (le choix de ce terme, qui nous renvoie à Lumière, n'est certes pas innocent) : il n'est pas capable de montrer. Il ne donne pas à voir. Il n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde. Il est un cache, il efface. Ce dont souffrent la plupart des films, ce n'est pas de vide, mais bien de trop plein. D'où peut être, la source de ce malentendu si tenace. Filmant tel ou tel objet (fût-ce un de ses « modèles » — puisque c'est ainsi que Bresson nomme ses interprètes —, la caméra de Bresson filme avant tout autre chose, quelque chose d'invisible, entre les plans. La critique de cinéma des années cinquante, spiritualiste, y voyait la grâce, la présence du surnaturel, Dieu. C'est une lecture plausible, pour qui partage la foi de Bresson. Mais d'autres lectures sont possibles, indépendamment des conceptions idéologiques de l'auteur.

Depuis **Au hasard Balthazar**, le cinéma de Bresson est le lieu du plus intense des désespoirs. Pas d'issue. Pas de solution. L'échec pur et simple. Echec des relations amoureuses, de l'amour humain (**Une femme douce**), de l'amour platonique (**Les Quatre nuits d'un rêveur**), de toute relation affective (**Mouchette**), de la quête d'un absolu (**Lancelot du Lac**). Dans **le Diable probablement**, le désespoir, lucidement assumé, est poussé jusqu'aux plus extrêmes de ses conséquences : le suicide. Jusqu'au **Procès de Jeanne d'Arc** (le sommet de l'œuvre, dont **Balthazar** sera l'autre sommet, sur l'autre versant), les héros bressionniens sont à la recherche d'une transcendance (qu'ils atteignent ou non, ou croient atteindre). Ils se libèrent d'une pri-

LE DIABLE PROBABLEMENT France, 1977. 1h45. Réalisation et scénario : Robert Bresson. Images : Pasqualino de Santis. Son : Georges Prat. Mixage : Jacques Maumont. Décors : Eric Simon. Montage : Germaine Lamy. Musique : Philippe Sarde. Production : Sunchild, G.M.F. Distribution : Gaumont. Interprétation : Antoine Monnier (Charles), Tina Irissari (Alberte), Henri de Maublanc (Michel), Laetitia Carcanu (Edwige), Regis Hansion (psychanalyste), Nicolas Deguy (Valentin), Geoffroy Gaussen (librairie), Roger Honorat (commissaire), Vincent Cottrell, Laurence Delannoy, Laetitia Martinetti, Martin Schlumberger, Thadée Klossomsky, Miguel Irissari, Nadine Boyer Vidal, Roland de Corbiac, Dominique Lyon.

son, d'un ordre intérieur **Balthazar**, c'est le refus de la transcendance, la passion du Christ (comme **le Journal d'un curé de campagne**) vécue par un âne. Le sacrifice et la mort ne rachètent rien.

Charles, dans **le Diable,** c'est le héros bressonnien enfermé dans le monde d'aujourd'hui. C'est en quelque sorte Lancelot jeté vif dans un drugstore. Sans doute ne ressemble-t-il pas aux « jeunes » que le cinéma nous présente habituellement. Encore moins à ceux que nous voyons autour de nous. Ce n'est pas plus une essence ou une abstraction, un symbole, tout juste une condensation de signes de la jeunesse actuelle autour d'un « modèle ». Un pur signifiant, dégagé de la nécessité de signifier trop précisément ceci ou cela que ce n'est pas le rôle du cinéma de désigner (nous l'avons vu). Ce que, une fois de plus, Bresson met en jeu, c'est le désir du spectateur. Désir de voir plus. Plus d'espace. Plus de temps. Plus d'événement. Donc plus de sens. Mais d'un sens donné au départ, pré-établi, dont le film ne serait que le réceptable, le capitalisateur. Ici, le sens se dérobe, ne se donne (ou se gagne) que dans le déroulement global du film. Dans le rapport des images, des sons, des images et des sons. Ce que dit Charles (que seul un héros de Bresson peut dire et de cette façon, et qu'aucun être « réel » ne dirait), c'est son désir. Sa formulation de l'absolu. Son appel à la transcendance, à l'autre. Ce que filme Bresson, c'est son échec face à une société qui ne le reconnaît plus en tant qu'individu, qu'un. Société dont les divers moyens d'action, d'oppression sont présents : police, prêtres, psychanalyste, famille Mais surtout et avant tout l'argent, qui envahit douloureusement toutes les communications, qui supplée aux liens réels entre les êtres. Encore un point où la « spiritualité » bressonnienne bat de l'aile. Et si Bresson était avant tout un cinéaste politique ?

Le cinéma de Bresson ne fonctionne pas par « concepts », mais par rapports physiques. D'où l'insistance, ici, sur l'écologie (y compris la critique d'une récupération militante de l'écologie) : le mal qui ronge le monde n'est plus seulement moral ou métaphysique, il est matériel, la planète est en danger du fait même de la civilisation, du cadre qui enferme le désir l'individu, l'être. La violence que chacun subit, il n'est de voie pour lui échapper que dans la mort assumée. Recherche d'une auto-transcendance ? Ou plutôt désespoir poussé à son intensité maximale. Pour que le mal ronge le mal, face imploser le mal en lui-même. Désespoir. Espoir. « *Espérez ! Plus d'espérance !* » chantait Mouchette...

Joël Magny

Nicolas Deguy et Antoine Monnier dans **Le Diable probablement.**
Recherche d'une auto-transcendance ?

ELISA, VIDA MIA

Labyrinthes

Elisa, vida mia, qui reprend les éléments structurels propres à l'œuvre de Carlos Saura, explore à mon sens un champ nouveau dans la mesure où, épurés, ils s'organisent dans une de ces constructions vertigineusement fermées dont, en littérature, un Borgès ou un Cortazar ont conservé le secret. Tout ce que nous savons déjà de Saura, thèmes et fantasmes en parfaite symbiose, est dans ce film : l'enfance et, indissociable, la famille, les rapports indissolubles du présent au passé, et enfin, presqu'obsessionnel, le huis-clos. Ici, ce n'est pas tant la maison cernée par un espace rigoureusement plan qu'habite Luis, le père, qui, au premier degré le définit, que le récit lui-même, éternellement naissant et éternellement contrarié, reprenant sans cesse et toujours annulé, le film se terminant à l'endroit et au temps précis où il a commencé, où il pourrait reprendre pour se détruire encore, une fois de plus. La construction du film ne renvoie qu'à une seule figure, celle du cercle — et complémentaire, la rosace — dont nous dit la géométrie qu'il est constitué par une ligne courbe fermée, sans fin ni commencement, dont tous les points se trouvent à égale distance d'un point commun appelé centre.

Encore faudrait-il définir ce centre — la maison de Luis — comme un lieu magique, ce que ne précise pas la géométrie. Magique en ce sens — et nous sommes bien dans l'univers de Saura — qu'elle est un carrefour, que l'on pourrait qualifier de temporel, où la porte que l'on ouvre dans le présent ouvre sur le passé (le rêve d'Elisa, se retrouvant dans l'appartement de ses parents, elle-même sous son double aspect de petite fille et de mère), où cette même porte n'a jamais été ouverte mais ne pourra manquer de l'être. Jouant, en parfait géomètre, du temps manipulé comme une dimension familière — et sans jamais succomber à ce que l'on appelle ses paradoxes — Carlos Saura en vient par le mouvement naturel de sa mise en scène à démontrer son absence. Aucune durée dans ce film monté en boucle : le passé, le présent, le futur y ont même valeur négative ; ils ne sont pas plus qu'ils n'ont été ou ne seront. Et pourtout ils sont là, envahissants, obsessionnels, véhiculés par des fantasmes qui s'accrochent à des pulsions élémentaires du psychisme (l'amour, la mémoire) ou à des réactions organiques, lignes de force du film, la maladie et la mort. Dans **Elisa, vida mia,** tous les signifiés appellent immédiatement leurs contraires, pour mieux les fondre : l'amour n'est que l'autre versant de la phobie, la réalité celui du rêve, la vie celui des images de la mort. Le film de Saura se garde bien ainsi de jouer des antithèses. Ce sont, à l'évidence, les doubles qui le fascinent, ou plus exactement les éventualités, fussent-elles très rigoureusement binaires.

Le point de départ du récit propose déjà une coïncidence entre deux faits qui n'ont pas de rapports apparents : Elisa, mariée, mais dans une situation sentimentale de crise qu'elle ne peut trancher est appelée auprès de son père, Luis, que l'on dit gravement malade. Luis, lorsqu'Elisa arrive, est précisément en train d'écrire un récit autobiographique mais au *féminin* qui raconterait et sa propre histoire, puisée dans ses souvenirs d'enfance *et* l'histoire d'Elisa (devenue lui) confrontée à une crise sentimentale et à l'agonie imminente de son père. Quoiqu'en pense Rimbaud, Je n'est plus un autre, mais son double. Cette dualité, qui passe par les avatars les plus probables — père /amant, fille /mère, etc. —, Saura le maintiendra jusqu'au terme du film, dont elle est la clé de voûte. Luis, après sa mort, cède la place à Elisa qui reprendra à son point de départ le récit que son père avait commencé, à cette différence près qu'elle *se* racontera

ELISA VIDA MIA. Espagne, 1977. Eastmancolor, 2h05. Réalisation, scénarion et dialogues : Carlos Saura. Images : Teo Escamilla. Décors : Antonio Belizon. Musique : Erik Satie et musique médiévale. Montage : Pablo del Amo. Production Elias Querejeta Producciones Cinematograficas. Distribution : Films Molière. Interprétation : Fernando Rey, Géraldine Chaplin, Anna Torrent, Norman Brinski, Isabel Mestres, Joaquim Hinajosa.

arrivant au chevet de son père agonisant. Le récit commence au moment même où le film s'achève, et entre le tout est arrivé et le tout va arriver, la différence est impossible à déceler.

Il ne s'agit donc pas, en quelque sorte, de clarifier le récit de Carlos Saura ni de donner la moindre clé pour tenter de sortir du labyrinthe circulaire où il enferme le spectateur. Il s'agit de se laisser porter, sans tenter de rationnaliser un tel discours, sans essayer non plus de le décrypter ou d'assembler patiemment les pièces d'un puzzle au terme duquel la réalité, ce fantasme, apparaîtrait. Rien de plus clair que cette mise en scène où priment les objets les plus simples, les visages les plus nus, que cette simplicité d'une caméra qui n'enregistre que le plus banal pour filmer l'essentiel, cette réflexion passionnée sur la vie et la mort, le rêve et son miroir, sur enfin, très précisément, l'imaginaire, c'est à dire l'art même.

Tristan Renaud

LE DERNIER BAISER

Indigent et plat

Opposer des caractères différents pour obtenir des effets comiques ou tragiques est une vieille recette maintes fois éprouvée outre-Atlantique au temps de Laurel et Hardy, Abbott et Costello ou même des Marx Brothers. On ne saurait en vouloir à la réalisatrice Dolorès Grassian d'avoir choisi une formule qui fit les grands jours du burlesque américain.

Malheureusement il y a un monde entre ce burlesque et un certain cinéma comique français. **Le Dernier baiser** se range délibérément dans la seconde catégorie et son propos est assurément de quêter l'approbation indulgente des « spectateurs-du-samedi-soir ». On a du mal en effet à retrouver les ambitions que Dolorès Grassian affichait naguère dans **le Futur aux trousses**, film à demi-réussi mais néanmoins intéressant sur le fond. Dans sa dernière œuvre, on ne sait trop ce qu'il faut regretter : la minceur de l'intrigue, l'indigence des dialogues ou la platitude de la réalisation.

Il ne reste plus alors qu'à se rabattre sur l'interprétation pour tenter d'y trouver des palliatifs à la pauvreté de l'inspiration. Mais là aussi, c'est le grand vide. Annie Girardot revenue des pleurs cayattiens, s'essaye à des rires en cascade très artificiels tandis que Maria Pacôme, spécialiste des fofolles dans les lautnèreries de banlieue, lui donne une réplique ricanante.

Comédie ratée, soit. Mais **le Dernier baiser** a cependant des prétentions. Partant de l'histoire de deux femmes, une « chauffeuse » de taxi et une épouse de PDG, délaissées presque en même temps, on nous sert des vérités premières du genre : l'Amour est une chose merveilleuse, il faudrait pouvoir se laisser aller à vivre son bonheur et qu'en définitive — pirouette finale — on a quand même bien besoin des hommes. C.Q.F.D.

La mise en scène est un long tunnel où l'on met bout à bout des courses de taxi avec des travellings in-signifiants sur Paris ou Bruxelles, le tout saupoudré d'une chanson de Serge Lama, d'une goutte de tango et de séquences ouvertement publicitaires (celle d'Europe 1 est particulièrement énorme).

« *L'amour, c'est plus, c'est davantage, c'est une explosion, c'est le soleil* », dit un personnage du film. On a envie d'ajouter : le cinéma aussi...

Pierre-Louis Cereja

LE DERNIER BAISER. France, 1977. Réalisation : Dolorès Grassian. Scénario : Dolorès Grassian et Jean Curtelin, d'après une idée originale de Jean Reznikov. Dialogues : Jean Curtelin. Images : Alain Derobe. Montage : Jacques Witta. Musique : Alice Donu et Yves Guilleaume. Paroles de la chanson : Serge Lama, chantée par Serge Lama. Production : Jacques Dorfmann et Laurent Meyniel. Distribution : Gaumont Interprétation : Annie Girardot (Annie), Maria Pacôme (l'inconnue), Bernard Fresson (le mari), Dagmar Meyniel (la jeune fille), Jacques Rosny (l'agent de Paris).

PORTRAIT DE GROUPE AVEC DAME

Profitez de la guerre...

Ne jouons pas, une fois de plus, au jeu stérile des comparaisons entre l'adaptation d'une œuvre littéraire et l'œuvre elle-même, quand bien même l'auteur en aurait-il signé le scénario. Disons simplement que Böll, dans son roman le plus riche, proposait une enquête sur un personnage, Leni, que le lecteur *devait* mettre longtemps à déchiffrer avant de le découvrir. Petrovic, lui, a choisi, comptant sans doute sur la paresse du spectateur et son supposé manque d'imagination, de nous placer, dès le départ, devant cette dame — le groupe du titre curieusement escamoté dans un joli flou artistique — dont il ne reste plus qu'à suivre, dès lors, les aventures sentimentales, au demeurant fort banales. Le montage des premières séquences, où se télescopent les éléments de référence pour le décryptage du portrait à venir, laissent sans doute entrevoir ce qu'aurait pu être le film s'il s'était montré plus fidèle au modèle. Mais, passé le premier quart d'heure dont on ne retiendra — la suite du film le contredisant plan par plan — qu'une obscurité bien gratuite, **Portrait de groupe avec dame** poursuit tranquillement sa narration, soucieux désormais de dénouer les méandres artificiels qui en avaient marqué la source.

Portrait de groupe avec dame, dont la situation dans le temps — 1936/1966 — n'est nullement prise en compte, Petrovic ne s'intéressant qu'aux années de guerre, relate à partir de là avec quelque simplicité, les amours tragiques de Leni, d'abord avec un soldat de la Wehrmacht qui se fait mitrailler alors qu'il tentait de gagner les côtes suédoises, ensuite avec un jeune prisonnier russe, Boris, qui mourra bêtement à la fin de la guerre dans un camp français pour avoir refusé de livrer sa véritable identité. L'arrière-plan de ce portrait, pourtant déterminant, comme en attestent les attitudes des différents personnages du groupe face au nazisme (plus particulièrement celle de Walter, le père, saboteur économique du IIIe Reich), est à peine esquissé et n'apparaît que comme une connotation vague sans grand rapport avec le comportement et en tout cas fort loin de l'ironie cinglante, burlesque et macabre de Böll. Petrovic peut bien faire dire à un de ses personnages : « *Profitez de la guerre, la paix sera terrible* », cette phrase apparait comme plaquée, voire incongrue, privée du contexte où l'avait enserrée Böll.

Petrovic a donc été au plus simple, sinon au plus élémentaire (son adaptation du *Maître et Marguerite* de Boulgakov était beaucoup plus intéressante), se contentant — la guerre et le nazisme n'étant que des toiles de fond — de nous montrer les différents comportements d'un personnage auquel Romy Schneider a su donner chair et sang. Sans doute Petrovic, dont l'habileté n'est plus à démontrer, nous offre-t-il des séquences d'un très bon niveau technique (le bombardement de la fin, par exemple, et la progression, dans les ruines, d'un char américain superbement photographié) ou d'une sensibilité vraie (l'idylle naissante qui se développe entre Leni et Boris sous le regard complice d'un Galabru au plus haut de sa forme) mais est-ce, au bout du compte, suffisant ? La disparition du groupe, dont ceux qui le composent s'effacent et s'écroulent, presque tous de mort violente, n'est guère sensible. Plutôt joli, ce portrait, négligeant l'ambiguïté des demi-teintes, reste terriblement à plat, sans densité aucune.

Tristan Renaud

PORTRAIT DE GROUPE AVEC DAME. RFA 1977. Couleurs, 1h47. **Réalisation :** Aleksandar Petrovic. **Scénario et dialogues :** Aleksandar Petrovic en collaboration avec Heinrich Böll, d'après le roman de ce dernier. **Images :** Pierre William Glenn. **Décors :** Gunther Nauman. **Montage :** Agape Dorstewitz. **Production :** Stella Film (RFA) et Artistes Associés (France). **Distribution :** Artistes Associés. **Interprétation :** Romy Schneider, Michel Galabru, Brad Dourif, Richard Munch, Irmgard Forst, Wirus Zeplichal, Rudolph Schundler.

NOUS AURONS TOUTE LA MORT POUR DORMIR

Une belle cause

Après **Soleil O** et **Bicots, nègres, vos voisins**, le cinéaste mauritanien Abib Med Hondo s'attache à nouveau, avec **Nous aurons toute la mort pour dormir**, à restituer par l'image et le son les vérités du continent africain, à rendre présente et vivante son authenticité ethnique et culturelle. Ici par le biais du document le combat devient plus immédiat, cri d'alarme envers un génocide longuement et sûrement perpétré par le Maroc et la Mauritanie à l'encontre d'un petit peuple, à la géographie, à l'histoire, à la culture spécifiques et propres, qui ne veut en rien les abandonner au nom d'une unification soit-disant arabe. Circonscrit entre les frontières du Maroc au Nord, et de la Mauritanie à l'Est, avec pour rives occidentales celles de l'océan Atlantique, le peuple sahraoui a vécu sous la domination colonialiste espagnole jusqu'en 1975, d'où le nom donné à son territoire : le Sahara espagnol. Depuis cette date, l'accord dit de Madrid a légué ce pays au Maroc et à la Mauritanie, qui se livrent donc à une guerre d'annexion contre le mouvement de résistance, le Front Polisario.

Réalisé à la fin de l'année 1975 et au début de l'année 1976, le film se situe au cœur même de la lutte pour l'indépendance, d'un Etat voulu progressiste et non aligné. Didactique, informatif, avec cartes à l'appui, mais sans insistance ni attardement superflu, il retrace l'historique du peuple opprimé depuis sa venue du Yémen au XVIème siècle en même temps que cette instruction est donnée aux enfants. Car pour eux comme pour nous, il est capital de connaître les racines profondes des traditions et de la culture des Sahraouis, pour mieux comprendre les raisons de leur combat et mieux en percevoir les finalités. Dès lors, la description des conditions de vie, de l'existence dans les camps de réfugiés, s'éclaire d'un jour particulier, à l'opposé de toute recherche du spectaculaire, du spectaculaire militant comme du spectaculaire journalistique. La réalisation n'appuie en rien les atrocités vécues, ni ne se livre aux effets du film de guerre, même de reportage, éludant toute scène de combat militaire. Preuve que quand l'analyse politique est rigoureuse et parfaitement élaborée, point n'est besoin pour elle de s'exhiber, tant par un discours théorique que par des recherches formelles.

Le films atteint ainsi, parfois, la dimension d'une fresque populaire, d'un poème à la gloire de la dignité humaine, tout en évitant constamment les écueils et les pièges d'un idéalisme littéraire facilement récupérable. Laissant la parole aux combattants et aux réfugiés, tout comme aux prisonniers marocains et mauritaniens, sans intervention d'un interviewer, Med Hondo souligne avec justesse et une générosité réaliste la fraternité des peuples en tant que tels. Le peuple sahraoui n'est l'ennemi ni du peuple marocain, ni du peuple mauritanien, mais de leurs gouvernements qui adoptent une attitude d'expansionnisme néo-colonialiste, à l'instar de celles des capitalistes occidentaux qui se partagèrent le « gâteau africain » à la Conférence de Berlin en 1884, celle-ci étant rappelée en une séquence d'animation à la fois précise et originale dans son humour critique. La lutte est replacée dans un contexte global et véritablement politique. « *Notre lutte n'est pas séparée des autres luttes de par le monde* », est-il dit par un responsable du Front. L'ennemi est l'impérialisme, sous toutes ses formes.

Allant à contre-courant des a priori du film d'intervention sans valeur plastique, **Nous aurons toute la mort pour dormir** est non seulement un film très juste mais aussi et surtout un film très beau, au service d'une cause belle.

Gilles Colpart

Nous aurons toute la mort pour dormir. Film français de Abib Med Hondo (1977). Image : Jeau Monsigny. Son : Jacqueline Meppiel. Montage : Hamide Djellouli, Yolucef, Tobni, et A. Med Hondo. Mixage : Antoine Bonfanti. Production et distribution : Les Films du Soleil O. Durée : 2 h 30.

EN ROUTE POUR LA GLOIRE

EN ROUTE POUR LA GLOIRE (Bound for glory). U.S.A. 1976. Réalisation : Hal Ashby. Scénario : Robert Getchell d'après l'autobiographie de Woody Guthrie : « En route pour la gloire », parue chez Albin Michel Images : Haskell Wexler. Couleurs. Panavision. Montage : Robert C. Jones, Pembroke J. Herring. Décors : James Berkey. Direction artistique : William Sully, James H. Spencer, James L. Schoppe. Musique supplémentaire : Leonard Rosenman. Son : Robert Knudson, Dan Wallin, Robert Glass. Costumes : William Theiss. Production : Robert F. Blumofe, Harold Leventhal pour United Artists. Distribution : Artistes Associés. Interprétation : David Carradine (Woody Guthrie), Ronny Cox (Ozark Bule), Melinda Dillon (Mary Guthrie-'Memphis Sue), Gail Strickland (Pauline), John Lehne (Locke), Ji-Tu Cumbuka (Slim Snedeger), Randy Quaid (Luther Johnson), Elisabeth Macey (Liz Johnson), Susan Vaill'Sarah Vaill (Gwen Guthrie), Alexandra Mock'Kimberly Mock (Sue Guthrie), Miriam Byrd Nethery (femme malade), Jane Lambert, Jan Burrell (deux femmes), Lee Mc Laughlin (Heavy Chandler), Ted Gehring (Conners), Robert Sorrells (Charlie Guthrie), Guthrie Thomas (George Guthrie), Wendy Schaal (Mary Jo Guthrie), Delos V. Smith Jr. (le vieux Jenkins), David Clennon (Carl), Larry Luttrell (Hank), Beeson Carroll, Mary Kay Place, Tani Phelps Guthrie (Donna Jo), James O'Connell, Bruce Johnson, R.A. Rondell, James Jeter, Cliff Pellow, Tom Howard, Chuck Katzakian, Harry Holcombe, Evelyn Russell, M. Emmet Walsh, Sondra Blake, Brion James, James Lough, Tom Peters, Raymond Guth, Buddy Joe Hooker, James Hong, Cara Corren, Susan Barnes, Harvey J. Newark,

On a tous, caché dans notre for intérieur, un petit coin aux cieux, un lieu où l'on entasse, où l'on met bien au chaud les « portiers du paradis », ces êtres qui nous font avancer dans une vie qu'on a une envie folle de quitter.

C'est dire notre perplexité, nos sentiments divisés devant ce **En route pour la gloire,** film retraçant la carrière du chanteur-poète vagabon Woody Guthrie. A la fois content et circonspect. Content, parce que ce film à gros budget était une bonne occasion de montrer à un large public la face cachée de l'Amérique de la dépression, et les chansons en forme de brûlots de Woody Guthrie. Circonspect : quel pouvait être la portée d'un film « made in Hollywood », produit par une grande compagnie, prenant pour héros un clochard céleste, un condamné à vivre ? Etait-ce possible de concilier l'inconciliable : le Gendarme-Hollywood-et le Voleur-Woody le vagabond ? Pas besoin de regarder dans sa boule de cristal pour dire que l'entreprise était, dès le départ, voué à l'échec. Ou alors il fallait prendre des risques énormes, de ne pas avoir peur de choisir des sens interdits. Hal Ashby n'a ni l'audace d'un Bob Fosse, et David Carradine, le tempérament d'un Dustin Hoffman.

Pour moi, Woody est l'une des premières personnes à mettre dans notre arche de Nöe intérieur. Il y occupe même une place de choix, entre London et Kerouac. Woody vécut à l'époque des grandes mutations, quand la crise de 29 continue à toucher les plus humbles. Le temps des raisins de la colère. Dans l'Amérique des années trente c'est le règne du « hobo », du « tramp » qui parcourt les routes encombrées et poussiéreuses en car, à pied ou le plus souvent en train.

Refusant de servir autre chose que lui-même, Woody part, lui aussi, sur les routes, fait la connaissance de tous ces condamnés à vivre ; il partage leur campement — des taudis aux abords des villes —, leur nourriture, récoltée à la soupe populaire, la joie de se retrouver ensemble dans le même refus, et les peines d'être traité comme des moins que rien, et se faire tabasser par les flics ou la milice patronale du rail.

Sur les conseils d'un chanteur ambulant, Ozark Bule (Ronny Cox), il décide de faire de la chanson son gagne pain. Cette fonction sociale semble, pour lui, convenir à ceux qui répugnent à obéir autant qu'à commander. Mais sa musique, engagée aux côtés des miséreux, ses frères, ne plait pas à tout le monde. On cherche à circonscrire par tous les moyens ce garnement qui fait des pieds de nez aux institutions, ce gai terroriste qui exprime par ses chansons la révolte de toute une population condamnée au nom de la liberté. En chantant la misère, le musicien parvient à la sublimer, et la vie redevient, pour lui et les autres, plus supportable.

En route pour la gloire pourtant sonne un peu faux. Pour qui ne connait pas Woody Guthrie, le film risque d'apparaître comme le récit d'un être fort sympathique, mais qui ne sait trop ce qu'il veut : se ranger ou errer, chanter ou aller planter ses choux.

Robert Getchell, le scénariste, reste trop à la surface des choses, sans parti pris véritable, comme s'il hésitait entre le paysage d'une époque et les anecdotes de l'aventure. Il n'a su saisir cette musique qui s'élabore, cette société qui se cherche, ces individus qui se reconnaissent au premier regard. En ce qui concerne la photo d'Haskell Wexler, il est clair que ces images léchées (ah, le beau soleil couchant vu du train !) sont tout à fait contre-indiqués pour exprimer la vie de Woody. Grave est la distorsion que ces images — pour catalogue de mode — font subir à ce récit, lui enlevant son caractère d'évasion périlleuse, le côté : fuite hors de la grisaille.

Thomas J. Sauber, Lyle Ritz, Johana De Winter, Gary Downey, Jama Tegeler, G. Marie Haller, Leanna Johnson Heath, Robert Ginty, Tony Becker, Kip Addotta, Burke Byrnes, Samatha Harper, Will Geer (la voix du générique final).

La musique sirupeuse, signée Leonard Rosenman, dans la lignée de celle d'un Dimitri Tomkin, aggrave encore la déconfiture.

Le film ne répond donc pas au critère que Guthrie assignait à ses chansons : être du vitriol. L'itinéraire est sans surprise. Le monde que décrit Ashby est désuet, comme un kiosque à musique sous des platanes. David Carradine a beau se démener comme un beau diable, le film agonise entre deux sursauts d'intérêt.

Jonathan Farren

SUSPIRIA

Le night-club de Satan

Dario Argento a été souvent surnommé « le Hitchcock italien », de la même façon que Brian de Palma est actuellement qualifié de « nouveau Hitchcock ». Bien que ces comparaisons fassent partie d'une mythologie publicitaire, certains critiques emboitent le pas. Or, Argento et de Palma ont peu à voir avec l'oncle Alfred. Certes, il est pour eux comme un pater familiae et certaines inspirations sont évidentes, mais les suspense-men des années 70 pointent tout sur les gros effets. Hitchcock, lui, jouait sur les atmosphères, le jeu psychologique subtil et harcelant. Cette conception différente du suspense est essentielle et elle se révèle à bien des points de vue : le choix des sujets, la place donnée à l'interprétation des acteurs, l'ellipse et le montage.

Quant à Argento, il n'est jamais sorti d'un certain registre. Beaucoup moins audacieux que de Palma il préfère occulter ses limites concernant les techniques visuelles en compensant le spectateur du point de vue auditif. Dans chaque film de Dario Argento, la bande-son est d'une rare qualité. C'est le cas de **Suspira**, et on peut dire que tout le film est basé sur les effets provoqués par une musique lancée tous azimuts où s'entremêlent soupirs et chuchotements. Une terreur latente et un érotisme surprenant et subtil s'en dégagent. Toute la mixture est préparée pour qu'à travers le voyeurisme, nos instincts sadiques soient dénoncés et mis à nu.

Mais, mis à part les mérites de Goblin qui, avec la collaboration de Dario Argento, a fourni cette bande son démoniaque, il ne reste plus grand chose de réellement positif dans **Suspiria**. Argento se borne à répéter tous les clichés du genre : attaques de vers de terre et de chauves-souris solitaire, petites-filles des **Oiseaux** hitchcockiens ; serveur ressemblant au monstre de **Frankenstein** ; gros plans fétichistes sur bottes ou chaussures ; verres vampiriques remplis de sang ; meubles qui se déplacent et respiration grogneuse à la « Exorciste », etc. De plus, Argento est incapable de résister à la tentation de se complaire dans un sadisme vulgaire et poussé, beaucoup plus nauséabond que dérangeant (le cœur mis à nu et l'aveugle déchiqueté par son chien). Comme dans **Quatre mouches de velours gris** et **Rouge profond**, Argento montre avec satisfaction ses fantasmes : lieu prédestiné représentant l'alcôve de l'assassinat ; jeux de lumières ; rues désertes ; carillon annonçant le suspense ; poursuite de la victime ; goût pour la guillotine, la mort privilégiant le plus souvent le cou. La lumière, cette fois-ci, joue un rôle prépondérant. Le rouge succède au citron, le vert au bleu, et Argento nous plonge dans une atmosphère psychédélique. Par moments **Suspiria** prend les allures d'un concert pop de l'horreur où victimes et bourreaux s'affrontent, perdus dans le night-club de Satan. Couleurs qu'on retrouve sur les murs (rouge sang pour les couloirs et la salle de danse, blancheur dénudée pour les chambres) et qui délimitent chaque lieu où se joue cette partie d'échec entre l'héroïne (Jessica Harper) et les forces maléfiques.

Leonardo de la Fuente

SUSPIRIA. Italie, 1977. 1h.30. Technovision, Technicolor. Réalisation, scénario et dialogues : Dario Argento. Directeur de la photo : Luciano Tovoli. Musique : I. Goblin », avec la collaboration de Dario Argento. Montage : Franco Fraticelli. Interprètes : Jessica Harper, Stefania Casani, Flavio Bucci, Alida Valli, Susanna Javicoli, Miguel Bosé, Joan Bennett, Barbara Magnolfi. Production : Claudio et Salvatore Argento. Distribution : Les films Jacques Leitienne.

L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES

Le regard contre la distance

Il fallait s'y attendre, le dernier film de Truffaut provoque les moues de mépris, les mécontentements et les rejets prévisibles. Un personnage pas intéressant, une histoire légère, une philosophie de drugstore, une mise en scène inexistante... Comme si un personnage pouvait être en soi intéressant ou inintéressant. Ou une intrigue, une pensée, un mouvement de caméra... Mais laissons là la polémique. Il se passe simplement qu'au moment où s'établissent de nouveaux modes de signification et de représentation dans le cinéma français, où se dessine, à grands traits, un courant (Téchiné, Jacquot, Biette, qu'il faudrait rattacher à Duras, Ackerman, etc.), il faut bien, quelque part, accomplir le meurtre du père, en la personne de Truffaut, représentant privilégié de la Nouvelle vague. Or non seulement Truffaut ne fait que poursuivre, de film en film, une démarche toujours semblable à elle-même dans son projet, mais il va de plus en plus loin dans le travail cinématographique proprement dit. Je n'affirme pas cela par goût du paradoxe, même si ce paradoxe fut souvent goûté par un critique nommé Truffaut, mais parce qu'il me semble que Truffaut est victime des écrans protecteurs (la légèreté, la gentillesse, l'humour, etc.) qu'il installe dans son œuvre pour en protéger le centre affectif.

A la décharge des contempteurs de **L'Homme qui aimait les femmes**, il faut préciser que ce cinéma se construit de plus en plus sur le vide et l'absence. Pratiquement tout est fini, tout est joué quand commence un film de Truffaut. Il ne s'agit pas, ici, du fait que le film est construit sur un flash-back, mais du fait que, aussi loin que l'épisode central (entre les deux scènes de cimetière) remonte, il ne peut aller au-delà d'un moment où, déjà, tout est joué : toutes les explications qui nous sont données du comportement de Bertrand Morane nous laissent sur notre faim, qu'il s'agisse de l'histoire d'amour manquée (dont nous ne savons rien) ou des scènes « primitives » avec la mère (qui apportent une rationalisation psychanalytique généralisante qui redouble la fascination et le mystère au lieu de les dissiper).

En fait, ce qui est à l'origine réelle de l'attitude de Bertrand Morane et le véritable moteur dramatique et esthétique du film, c'est le regard. Bertrand Morane est défini par le regard qu'il porte sur les femmes. Mais le regard est à la fois désir de possession, pouvoir, et distance, donc non-possession, non-pouvoir. Tout est là. Deux scènes de l'enfance de Morane se répondent : regard de l'enfant sur la mère en déshabillé, regard de la mère sur l'enfant (surpris pour la première fois avec une fille de son âge). On se souvient que le premier film de François Truffaut était, lui aussi, constitué par le regard des **Mistons** sur un couple de jeunes amoureux. D'un côté l'amour, de l'autre le spectateur frustré, étranger, extérieur. Entre les deux, le désir de s'approprier cet amour, d'être ce couple. François Truffaut a placé en exergue du livre qu'il a écrit à partir du film un texte de Charles Bettelheim tout à fait significatif : *« Renaître, être capable d'émotions, et même désirer être aimé ne constituent pas une existence pleinement humaine. Il faut encore pouvoir être actif, pouvoir tendre délibérément la main à autrui pour obtenir chaleur et affection, pouvoir oser combler soi-même le fossé entre soi et l'autre, tendre la main et changer en intimité la séparation physique des corps, aimer et pas simplement aimer être aimé ».* Et le regard, de Bertrand Morane ou du spectateur, c'est à la fois le désir et la demande.

L'un des reproches, que, peut-être, on fera au film, c'est de donner des femmes une image dévalorisée : elles sont vues par un

Charles Denner dans *l'Homme qui aimait les femmes.*
Une immense fuite en avant.

homme dont elles ne sont que le faire-valoir. Autre vide, autre absence, celle d'une identité. Chacune de ces femmes a quelques caractéristiques, mais pas de véritable identité. Quant à Bertrand, il n'est que difficilement cernable pour le spectateur : il échappe à l'idée reçue du Don Juan en n'étant pas un dragueur ou un séducteur. Il agit avec cynisme, mais son comportement est fondé avant tout sur des réactions affectives. Il apparaît, par sa fonction dans la fiction, comme le héros viril, alors que ses relations avec les femmes ne lui donnent pratiquement jamais l'avantage (à la rigueur l'égalité). Une fois encore, Truffaut met tout en œuvre pour refuser au spectateur la moindre facilité. Pas plus que le désir de Morane, celui du spectateur n'est comblé. Les scènes se répondent, se nient et se contredisent, ne dessinant pas dans la durée d'image précise du héros, de configuration repérable de l'intrigue.

Bertrand Morane est un personnage qui regarde les femmes et qui tente l'entreprise impossible de réduire la distance qui structure ce regard. Regarder implique un acte de maîtrise mythique de la réalité

regardée (l'acte même du cinéaste), une prise de possession imaginaire de l'espace. Une connaissance instantannée, immédiate, intuitive. Ce n'est pas pour rien que Truffaut réalise aujourd'hui un tel film. Aujourd'hui : au moment où la vague des films pornographiques vient de donner l'illusion d'une libération du regard, d'un pouvoir enfin reconnu à chacun de posséder les images de l'amour. Car l'un des axes du travail de Truffaut est précisément une réflexion morale sur la liberté. Bertrand Morane n'existe que dans la mesure où il brave un interdit. L'interdit du désir, de regarder, d'aimer, d'être aimé. Le conseil qu'il donne à son collègue de travail de ne pas divorcer ne doit pas être lu comme un intérêt protecteur : pour que sa quête garde le sens d'une transgression de la morale bourgeoise (famille, mariage, fidélité), il faut que d'autres gardent ces valeurs traditionnelles d'origine religieuse.

Mais, répétons-le, cette relation interdit-transgression que vit Bertrand, n'existe que sur le mode imaginaire. Il ne tend au réel qu'en passant au stade de l'écriture. Dans sa vie, il n'a pas de communication réelle. Ses maîtresses ne sont que les supports platoniciens de l'idée qu'il vise, l'idée de l'amour. En fait, il ne peut y avoir communication qu'à la condition de viser non pas une idée mais un objet. A travers les femmes, Bertrand Morane n'atteint que lui-même, que l'idée qu'il se fait du réel, de l'amour. Il vit en état d'apesanteur, dans une sorte de rêve magique. Tout semble lui réussir, comme dans un conte de fée. C'est lorsque apparaît l'échec (celle qui le quitte en lui disant ses quatre vérités) qu'il rencontre la résistance du réel, la réalité de l'autre, que Bertrand Morane devient vraiment capable de connaissance, accède au langage (au symbolique lacanien). Il remplit d'écriture l'espace de la page blanche, acceptant l'ordre du réel (la loi). Une fois de plus (c'est tout le mouvement de **l'Argent de poche**, film mineur mais mal connu de Truffaut), c'est comment un être se débrouille pour vivre dans les contraintes de la vie réelle.

Mais un tel récit n'a en lui-même aucun intérêt : que Bertrand Morane vive ou meure n'a pour nous aucune importance. C'est le leurre qui nous aveugle tandis que nous fascine le mouvement du film. Autrement dit, Truffaut ne réalise pas **l'Homme qui aimait les femmes** pour faire l'étude d'un cas plus ou moins pathologique, pour nous donner à voir un signifié dont tel ou tel référent serait le garant, mais pour nous permettre, par le jeu du signifiant (qu'en aucun cas on ne saurait confondre avec un pur jeu formel), d'expérimenter ce passage au symbolique. Telle est en tout cas la fonction (diabolique) de la « mise-en-scène ». Nécessairement écriture, elle évite soigneusement tout *effet* d'écriture (au même titre que **Baisers volés, Domicile conjugal, l'Argent de poche,** au contraire absolu de **la Peau douce, l'Enfant sauvage** ou **l'Histoire d'Adèle H.**), car il ne faut en aucun cas que le spectateur ait face au film une autre attitude que celle de Bertrand Morane vis-à-vis des femmes : il doit vivre ces aventures dans l'imaginaire avec cette apparence de conte de fées, sans établir de rapport à un objet-film. Au contraire d'**Adèle H.** **l'Homme qui aimait les femmes** n'est pas un film-objet impénétrable, c'est un espace traversable de part en part, sans aspérités. Une immense fuite en avant dont le mouvement emporte la pensée comme le cliquetis de l'Underwood entraîne le récit de Bertrand. Une fuite devant la réalité qui ne peut déboucher que sur le choc en retour du réel : la mort, qui se produit symboliquement au moment où le personnage sort de lui-même, entre en relation avec ce qui n'est pas lui. Au moment où la fiction a atteint le point extrême où elle a élaboré sa propre image (le livre de Morane) et ne peut que se dépasser, dévoiler son caractère fictionnel, s'anéantir.

Joël Magny

L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES. France, 1977. 2 h. Réalisation : François Truffaut. Scénario et dialogues : François Truffaut, Michel Fernand, Suzanne Schiffman. Images : Nestor Almendros. Son : Michel Laurent. Montage : Martine Barraque Curie. Costumes : Monique Dury. Décors : Jean-Pierre Kohat-Svelko. Musique : Maurice Jaubert. Interprétation : Charles Denner (Bertrand Morane), Brigitte Fossey (Geneviève Bigey), Nelly Borgeaud (Delphine Grezel), Geneviève Fontanel (Hélène), Nathalie Baye (Martine Desdoits), Sabine Glaser (Bernadette), Valérie Bonnier (Fabienne), Martine Chassaing (Denise), Roselyne Payo (Nicole), Anna Perrier (Uta, la baby-sitter), Monique Dury (Mme Duteil), Nella Barbier (Liliane), Frédérique Jamet, M.J. Montfajon (Christine Morane), Leslie Caron (Véra), Jean Dasté (le médecin), Roger Leenhardt (M. Bétany), Henri Agel et Henry-Jean Servat (les critiques), Michel Marti (Bertrand adolescent).

PASQUALINO

De la survie des rats

PASQUALINO. Italie, 1975. 1 h 56. Réalisation et scénario : Lina Wertmuller. Images : Tonino delli Colli. Montage : Franco Fraticelli. Direction artistique : Enrico Job. Musique : Enzo Lunnucci. Production : Warner. Distribution : Warner-Columbia. Interprétation : Giancarlo Giannini (Pasqualino), Fernando Rey (Pedro), Shirley Stoler (commandant), Elena Fiore (Concettina), Enzo Vitale (Don Raffaele), Mario Conti (Totonno), Piero di Loro, Ermelinda de Felice, Francesca Marciano, Lucio Amelui, Roberto Herlitzka, Doriglia Palmi.

Pasqualino c'est, avant la guerre, un Napolitain joli-cœur qui veille sur l'honneur de ses sept sœurs et qui découpe en tranches, réparties dans trois valises, l'amant d'une de celles-ci au nom d'un sentiment de la famille justement compris. Pasqualino, c'est aussi quelqu'un qui a des ennuis avec la justice et qui se retrouve, pour écouter sa peine, dans les armées du Duce avant d'être pris par celles du Führer qui l'expédient dans un camp de concentration. Pasqualino, c'est enfin un déporté (avec, fort curieusement, le triangle rouge des politiques) qui séduit une grosse femelle, responsable du camp, et se voit élevé par icelle au rang de kapo. Pour prouver sa bonne volonté, il lui faudra envoyer six de ses compagnons à la mort et coller une balle dans la tête de son meilleur ami, sous l'œil compréhensif des SS.

Bref, Pasqualino, c'est quelqu'un qui pour survivre est prêt à toutes les compromissions, à toutes les lâchetés. De là à en faire le héros d'un film dont personne n'osera chanter les voluptueux mouvements d'appareils sur les rangs des déportés alignés à l'appel ou sur l'entrecuisse de la monstrueuse teutonne, il fallait s'appeler Lina Wertmuller pour l'oser. Il est vrai que depuis son premir film, nous étions en droit de nous attendre, de sa part, au pire. Voilà qui est venu, voilà qui est fait.

Tristan Renaud

LES AMBASSADEURS

Sous les toits de Paris

LES AMBASSADEURS. Coproduction (Tunisie-France-Libye, 1975-1976). Scénario et réal. : Naceur Ktari. Adaptation et dialogues : Lise Bouzidi, Christine Jancovici, Ahmed Kassem, Gérard Mauger et Naceur Ktari. Assists réal. : Alban Poirier, Hafedh Bouassida, D. Guerrier. Image : Jeun-Jacques Rochut. Procédé : 35 mm couleur. Caméra : Ahmed Zaaf, Ahmed Bennys. Son : Antoine Bonfanti, Hachemi Joulak. Musique : Hamadi Ben Othma. Montage : François Ceppi, Larbi Ben Ali, Lise Bouzidi. Dir. de Prod. : Hassan Dzidoul, Alain Da-

Ce qu'on appelle, par une espèce d'euphémisme, un fait divers, a provoqué, chez Naceur Ktari, cette cristallisation du vécu dans le Paris des années soixante : le scénario et la mise en scène d'un film important. Comme on *gèle* l'image sur un regard, un geste, une bagarre, Ktari a le temps d'un film saisi la vie des travailleurs immigrés dans le quartier de la Goutte d'or... Il y avait beau temps que le cinéma français ne nous avait pas ainsi fait les témoins d'une situation, d'un temps réel dont la fiction n'est qu'une accablante reconstitution. Il y a quelques années, un concierge avait abattu, comme ça (comme on abat par plaisir quand-on-a-payé-pour : et vive le safari !), un jeune nord-africain dans l'escalier de l'immeuble. Grande et généreuse, la France minable du concierge pétitionna en sa faveur. On imagine quelle démonstration manichéenne aurait pu être proposée. **Les Ambassadeurs** est construit non pour démontrer, mais pour élever le « fait divers » (les faits divers, car les corps qu'on repêche dans le Canal Saint-Martin font *aussi* partie de la reconstitution du réel) à un niveau de tragédie collective. Ce qui importait, c'était de mettre au jour le terrifiant processus qui engage un peuple à admettre le lynchage et l'assassinat racistes comme des faits civiques, des revanches de civilisation.

Naceur Ktari a élaboré, après enquête, une mosaïque mouvante. Il a vécu ce quartier et ces moments. Les « ambassadeurs » des pays pauvres, à qui les autorités qui les « laissent » partir accordent pour tout viatique le devoir de dignité, subissent leur vie de minorité ethnique et de classe défavorisée. Le film capte avec rapidité des images significatives, repères dramatiques, ou gestes banals, qui ont

hun. Prod. : (SATPEC (Tunis), Unité 3 (France), El Khayala (Libye). Durée : 102 mm. Sid Ali Kouiret (Salâh'). Jacques Rispal (Albert). Tahâr Kebaili (Mehdi). Marcel Cuvelier (Pierre). Mohamed Hamam (Ahmed). Dominique Lacarrière (Zohra). Faouzi Kasri (Ali). Pierre Forget (Cécelle). Dynn Yaad (Kamel). Françoise Thuries (l'institutrice). Abid Med Hondo (Med). Catherine Rivet (Catherine). Didane Oumer (Hedi).

la force d'écrire la vie de chaque jour. Cet aspect documentariste, qu'imaginait le cinéma français de l'avant-guerre, celui du « réalisme poétique », n'est pas ajouté au récit : il en est le support, d'où jaillissent aussi des moments un peu ludiques (le clochard) mais en situation : les rapports d'agression, d'hostilité, de sympathie (la vieille dame dans la boulangerie), composent un tissu de réalités dont on ne peut rejeter la véracité, ni l'honnêteté profonde. Le coup de feu du cocu (aurait-il tiré sur un français ? et y aurait-il été incité par un groupe pied-noir et nostalgique de l'empire ?) éclaire brutalement une zone étendue de la société qui est la nôtre. Tous ces visages, ces gestes d'amité ou de mépris, ces corps retrouvés dans les coins, dans un canal, ces dialogues hélas ! trop vrais, ces peurs et ces joies comptées dans une ville étrangère sont un film que la France devrait voir pour purger ses haines. Mais quels remèdes sont bons à qui ne veut pas guérir ? Quel que soit son pouvoir, ce film, qui n'est pas simple, qui ne se veut pas acte de justice, mais incitation à refuser la fatalité et l'engrenage est un magnifique exemple de cinéma politique.

Claude Michel Cluny

Les Ambassadeurs de Naceur Ktari.
Un magnifique exemple de cinéma politique.

JULIE POT DE COLLE

Un divertissement standard

JULIE POT DE COLLE. France, 1977. 1h30. Couleurs. Réalisation : Philippe de Broca. Scénario : Jean-Claude Carrière, d'après le roman - Chains of hity - de Peter de Polnay. Images : René Mathelin. Musique : Georges Delarue. Montage : Henri Lanoé. Production : Films de l'Alma, SFP, FR3. Distribution : Prodis. Interprétation : Marlène Jobert (Julie), Jean-Cluade Brialy (Jean-Luc), Alexandra Stewart (Delphine), Christian Alers (Peyrac), Alain David (Jacques), René Koldehoff (Heinzel), Anna Gaylor (la secrétaire).

Les films de Philippe de Broca se suivent et se ressemblent de plus en plus. Un couple, de l'aventure, un rien d'exotisme, une bonne pincée de comédie, des personnages bien typés, des situations moyennement délirantes, un zeste de satire sociale et, une fois de plus, le tour est joué. **Julie pot de colle** ne fait pas exception à la règle. C'est la gentille histoire d'une femme qui, au Maroc, tue son promoteur immobilier de mari et s'accroche comme une sangsue au très pondéré représentant d'une banque, Jean-Luc, dont la vie semblait jusque-là semblait parfaitement réglée et que l'intrusion de cette jolie emmerdeuse va quelque peu bouleverser. Pour sauver Julie, menacée des foudres de la justice, Jean-Luc en arrivera à commettre une série d'actes que la morale autant que son milieu social réprouvent radicalement.

Inutile d'aller chercher plus loin que ce que nous offre de Broca : un spectacle agréable, qui court un peu derrière la comédie américaine de la haute époque, une mise en place sans problème, une direction d'acteurs efficace (Marlène Jobert surtout, dans un rôle qui lui va bien, et les trop rares apparitions d'Alexandra Stewart) le tout sur un tempo assez vif. Manquent le coup de patte, la griffe d'un auteur. C'est, point à la ligne, un film de de Broca. Adroit, agréable et insignifiant.

Tristan Renaud

HISTOIRE D'AIMER

Spéculateur

HISTOIRE D'AIMER (A Mezzanotte va la ronda del Piacere). Italie, 1975. Réalisateur : Marcello Fondato. Scénario : Marcello Fondato, Francesco Scardamaglia. Photo : Pasqualino De Santis. Montage : Sergio Montanari. Décors : Luciano Ricceri. Musique : Guido et Maurizio de Angelis. Production : Elio Scardamaglia. Distribution : U.G.C. Technicolor. 1 h 38 mn. Interprétation : Claudia Cardinale (Gabriella Sanconi), Vittorio Gassman (Andrea Sansoni), Giancarlo Giannini (Gino Benacio), Monica Vitti (Tina Candela), Renato Pozzetto (Fulvio).

Dès le début les dés sont jetés : quatre monstres sacrés (Gassman, Cardinale, Giannini et Vitti) additionnés à une vedette de la nouvelle génération (Pozetto), multipliés par un réalisateur commercial (Fondato) et divisés par un scénario assez banal donnent un joli résultat d'entrées en Italie avec beaucpup de zéro. Finalité logique pour un film comme **Histoire d'aimer**, conçu manifestement pour cela.

En rapprochant deux existences parallèles, Marcello Fondato affronte le thème de la condition féminine : deux femmes, l'une bourgeoise (Gabriella) bêtement soumise à son mari (Andrea), l'autre prolétaire (Tina) sauvagement exploitée par son homme (Gino) et toutes les deux réunies par « l'une baise, l'autre pas ». C'est justement sur ce jeu de miroirs que tout le film est basé.

D'un côté, Gabriella, bourreau désigné puisque membre du jury, doit décider du sort de Tina, l'accusée et dans ce cas la victime désignée. De l'autre côté, Tina, bourreau prédestiné puisque sexuellement libre, nargue la frigidité de Gabriella devenue alors victime prédestinée. Si Gabriella implique Tina, les deux maris par contre ne composent dans l'action du film qu'une seule unité. Phallocrates et usurpateurs, ils sont identifiés non seulement par leur caractère semblable mais par leur fonction qui est pour tous les deux la même, donc unique : ils servent de force motrice et provoquent le comportement des deux femmes.

Le scénario nous apparaît donc bien structuré selon un calcul habile où Gabriella = Tina et Andrea = Gina et jamais l'un des personnages n'ira entraver l'autre. C'est pourquoi l'on peut parler de miroirs. En se basant sur ce code de reflets, Marcello Fondato et Francesco Scardamaglia opposent passé et présent, souvenir et réalité, imaginaire et vécu. C'est ainsi qu'on rejoint l'apothéose du reflet : le dédoublement d'abord, l'incarnation ensuite.

Mais à part quelques bons gags (l'aumône du prêtre, etc...) et les détails scénographiques comme la présence obsédante de miroirs et de reflets (le reflet de Tina sur celui d'Andrea sur la grande baie vitrée est assez symbolique) qui soulignent la structure du scénario, la mise en scène fait preuve d'un manque d'imagination presque désolant : abus des filtres, manque de caractère dans le mouvement de la caméra, prédilection pour les plans fixes et en particulier les gros plans ce qui ralentit la fluidité des séquences, etc... Quant au montage, s'il est éliptiquement mauvais et jalonné de raccords grossiers, il a au moins l'intelligence de ne pas déséquilibrer la bonne structure du scénario.

Histoire d'aimer nous apparaît donc habilement conçu au niveau du scénario, platement filmé et sommairement récupéré au montage. Toutefois la démarche contradictoire en général et l'esprit foncièrement phallocratique du récit (culs et baffes) démentissent complètement les propos de cette comédie qui se veut tendre et compréhensive à l'égard des luttes menées par les femmes. **Histoire d'aimer** reste donc un film qui spécule sur les problèmes actuels et qui les transforme afin de les rendre commerciaux et rassurants.

Leonardo de la Fuente

LA TETE DE NORMANDE SAINT-ONGE

Les irréductibles du non-conformisme

Normande Saint-Onge est une très jolie canadienne de vingt trois ans. Elle travaille dans une pharmacie et habite une maison que les promoteurs vouent à la démolition.

Dès le premier plan, Gilles Carle rend hommage à sa ravissante actrice Carole Laure. Normande est nue, et le lent panoramique qui parcourt son corps équivaut à une déclaration d'amour. Toutefois, cette splendide nudité n'est pas totale : la belle allongée est couverte de médicaments, de cachets, de pilules multicolores. Est-ce un jeu, une dérision, une menace ?

La suite du film nous le dira.

Car **la Tête de Normande Saint-Onge** est le récit d'une lente et irrémédiable érosion. Quand, dans l'épilogue, nous retrouvons une Carole Laure prostrée dans un appartement vide, couverte de linges douteux, en proie aux fantasmes les plus douloureux, elle aura eu à subir la coercition nocive de la trilogie de l'ordre bourgeois : la Justice, la Médecine, la Police.

Sous les apparences d'une comédie cocasse, dont le pittoresque est, pour nous Français, renforcé par les savoureuses intonations de l'accent canadien, Gilles Carle s'en prend aux anciennes valeurs du vieux pays de Duplessis. Certes, elles sont moribondes, mais encore malfaisantes. Normande est une fille qui se veut libre, mais tous ses souvenirs d'enfance et tous ses délires sont peuplés de bonnes sœurs revêches, aux visages lisses ou écaillés. Tout manquement à la morale puritaine est réprimé par les lois civiles. Et Berthe Saint-Onge, la mère de Normande, en sait quelque chose, elle qui fut strip-teaseuse et qui contesta un abus de justice en se servant des armes maudites de la pornographie. Le pouvoir l'a fait interner à l'Hôpital Saint Jean de Dieu, saturé de cornettes et de bondieuseries murales. Un mouroir béni qui fait fonction de prison.

Que reproche-t-on à cette mère ? D'avoir montré son cul à tout le monde. Et, sur le ton de la consolation, Normande répète que ce n'est pas grave. Sur ce point Carole Laure met volontiers en application ces postulats moraux du scénario...

LA TETE DE NORMANDE ST-ONGE. Québec, 1976. 105 mn. Réalisation et scénario : Gilles Carles. Images : François Protat, Michel Brault. Montage : Gilles Carles, Aude Chiriueff. Son : Henri Blondeau. Musique et chansons : Lewis Furey. Production : Pierrre Lamy. Distribution : Promotion artistique de films. Unterprétation : Carole Laure (Normande), Reynald Bouchard (Carol), Raymond Cloutier (Bouliane), Renée Girard (Berthe), Carmen Giroux (Pierette St-Onge), J.-Leo Gagnon (le sculpteur), Gaetan Guimont (Jérémie), Anne-Marie Ducharme (la vieille).

Toute l'action du film consiste donc à ramener cette mère brimée au sein d'une famille artificielle (les locataires de la maison) dont Normande se veut l'organisatrice et le ciment.

C'est ainsi que Gilles Carle agglutine autour de son personnage central une série de marginaux, les originaux du quotidien. En face de l'Ordre et du Normal (oncle bourgeois amateur de billard, médecins tyranniques, policiers hypocrites...), Gilles Carle met en place une mosaïque de cas spéciaux, une espèce de cour des miracles de l'extravagance. On trouve un vieux sculpteur pour mannequins de cire hyperréalistes, un magicien bisexuel, un amant amateur de champignons, une petite sœur fugueuse et possessive, une vieille alcoolique qui élève des rats en cage... Gilles Carle se condamne alors à une périlleuse dialectique entre le vraisemblable et l'extravagance, au cours de laquelle la marginalité se métaporphose en folie douce. C'est peut-être ici que se situe la pierre d'achoppement d'un film qui n'a pas fait l'unanimité de la critique. Il était très difficile de contrôler et de dominer cet alliage insolite. Il est clair que derrière le cas si particulier de la folie de Normande, se dessine une parabole. Celle d'un monde moderne de la normalisation qui écrase et élimine les irréductibles du non-conformisme. Si on parvient à ne pas trop dissocier ces deux regards, on peut alors trouver dans cette **Tête de Normande Saint-Onge** un agréable parfum de subversion.

LA QUESTION

En étrange pays...

La 12 juin 1957, Henri Alleg, membre du parti communiste algérien, directeur d'*Alger républicain*, le seul quotidien qui ouvrît ses colonnes à *toutes les tendances de l'opinion démocratique et nationale algérienne* (1), est arrêté par les parachutistes de la 10e D.P., emmené à El Biar, dans la banlieue d'Alger, où il sera, pendant un mois, séquestré. Et torturé.

La Question, ce court récit d'une centaine de pages que Henri Alleg, alors en prison, peut faire parvenir, grâce à la complicité de son avocat jusqu'aux Editions de Minuit (2) n'est *que* la relation de cette détention et des sévices qu'eût à subir — au nom du sacro-saint renseignement — le prévenu. Henri Alleg portait en son nom propre et dans sa chair, témoignage irréfutable d'un fait qui allait ébranler une opinion publique découvrant brutalement que la torture était en Algérie couramment pratiquée, banalysée et, à la limite, institutionnalisée. Que, dans le même temps, les Arabes suspectés de sympathie pour le F.L.N., n'en faisaient pas seuls les frais, ce qui détruisait l'alibi de certaines méthodes nécessaires à une « pacification » bien comprise. C'était, on s'en doute, lever un voile inquiétant sur les activités des hommes-léopards défendant l'Occident avec des moyens rappelant plus que fâcheusement ceux utilisés jadis par l'occupant nazi, toujours au nom de l'Occident.

Le livre d'Henri Alleg, dans le même temps, était un plaidoyer farouche pour la dignité de l'homme, face à ses bourreaux. Ne pas avouer sous la torture, c'était moins, au bout du compte, conserver un secret, un renseignement, que préserver ce qui fait de quelqu'un un homme. Par son silence, non seulement il triomphait de lui-même mais de ses tortionnaires. Plus exactement, il leur échappait, en un lieu profond où la violence brute n'avait plus de prise. Grâce à eux, il ne redevenait pas, il restait lui-même.

Le film que Laurent Heynemann a tiré de ce récit, et que l'on pouvait juger irréductible à toute adaptation cinématographique, est

— n'ayons pas peur des mots — exemplaire (3). Dans un premier temps parce que, pour mener à bien une telle entreprise, il a été contraint, vu la minceur du récit, de le déborder assez largement, surtout en amont des évènements d'El Biar. Ce qu'il nous montre alors, et qu'Henri Alleg aurait pu écrire, c'est la ville d'Alger soumise à la loi martiale, les premiers attentats commis par ceux que l'on appelait alors les ultras de l'Algérie française, la démission du pouvoir politique en métropole qui laissait insensiblement le champ libre aux militaires les moins républicains, leur confiant, sinon dans la forme du moins dans les faits, le soin de faire régner l'ordre et la « justice » en leur confiant des opérations de basse police politique. Cette atmosphère délétère où baignent (et qui explique partiellement) la fin de la IV°République et le coup de force de de Gaulle — le film, à cet égard intégrant parfaitement certaines bandes d'actualités de l'époque — Laurent Heynemann la rend sensible tout au long de la première partie de **la Question** lorsque Henri Charlègue (4), depuis l'interdiction de son journal, devenu *Alger démocratique,* est contraint de rejoindre la clandestinité. Avec simplicité, sans littérature, nous suivons les déambulations, à travers Alger, d'un homme traqué, qui change constamment d'adresse pour dépister ses chasseurs et qui sent la souricière se refermer sur lui. Sur dénonciation, il est finalement arrêté, en même temps que son ami Maurice Oudinot, et conduit à El Biar.

Si le film est exemplaire, c'est aussi que, à partir de là, il rejoint très exactement, sur le *fond* (dans la forme, la torture n'est jamais montrée) (5), le propos d'Henri Alleg qui s'impose, dans une effroyable contrainte, de ne pas parler pour triompher de ses tortionnaires. Sur le fond encore, **la Question** (livre et film confondus) n'est pas, sauf aux petits esprits de droite, une œuvre qui entend régler son compte à l'armée, qui ne serait qu'un cri de haine à l'encontre des persécuteurs, non plus que contre la France d'alors, mais contre une certaine image de celle-ci que, au nom de tous (et là, pour Alleg était le vrai scandale) en donnaient les paras. L'exergue, emprunté au *Jean-Christophe* de Romain Rolland, en résume fondamentalement le propos : « *En attaquant les Français corrompus, c'est la France que je défends* ».

Laurent Heynemann n'entend d'ailleurs pas tomber dans le manichéisme. S'il est des lieutenants impitoyables, des capitaines et des commandants férocement attachés à l'annihilation des révolutionnaires algériens comme des intellectuels de gauche qui soutiennent leur combat, il existe aussi des soldats qui peuvent par simple réflexe humanitaire (comme le para qui, à la sauvette, fait manger Charlègue au bout de deux ou trois jours de jeûne absolu) se démarquer des autres, rendant ainsi inconsciemment hommage à un courage qu'ils ne comprennent pas, mais qu'ils reconnaissent. Ceux-là, Heyneman ne les a pas oubliés, même s'il se montre sans nuances (mais pouvait-il en être autrement face à de tels personnages) vis-à-vis de ceux qui pratiquent la torture physique et psychologique (les menaces que l'on fait peser sur la famille de Charlègue), même s'il donne d'un certain colonel Massot, démontrant, « gégène » à l'appui, que la torture par l'électricité est un bien grand mot, un ineffable portrait, propre à donner le frisson. Importe surtout dans **la Question** la domination, ou plutôt l'ascendant que la victime prend sur ses bourreaux. Et ce qui est vrai de Charlègue l'est tout autant de Maurice Oudinot, mort au cours d'un interrogatoire et dont le décès accidentel fut ensuite camouflé en tentative de fuite lors d'un transfert.

Un tel film se devait d'éviter tout recours au spectaculaire ou si l'on veut au spectacle d'une fiction fût-elle aussi transparente que celle-ci. Laurent Heynemann, qui a fait de *la Question* la meilleure, en même temps que la seule, lecture possible, a eu cette honnêteté profonde (à l'inverse d'un Costa-Gavras auquel on a tenu (?) à le

LA QUESTION. France, 1977. 1 h 52. Couleur. Réalisation : Laurent Heynemann. Scénario et adaptation : Laurent Heynemann et Claude Veillot, d'après « La Question », récit de Henry Alleg, Editions de Minuit. Dialogues : Claude Veillot. Images : Alain Levent. Son : Michel Desrois. Musique : Antoine Duhamel. Montage : Armand Psenny, Ariane Boeglin. Décors : Richard Malbequi. Costumes : Renée Renard. Production : Z-Productions (J.S. Breton), Rush films (C. Guedj-Aufrère), Little Bear Production (B. Tavernier). Interprétation : Jacques Denis (Henri Charlègue), Nicole Garcia (Mme Charlègue), Jean-Pierre Sentier (Carbonneau), François Dyrek (Herbelin), Christian Rist (Oudinot), Françoise Thuries (Mme Oudinot), François Lalande (Me Michaeli), Jean Benguigui (Claude), Fred Personne (le commandant Massot), Djelboul Beghoura (Hamid), Jacques Frantz (Lieutenant Lamaze), Pierre Rousseau (capitaine Fouquet).

comparer et qui, dans **l'Aveu**, film politico-kafkaien, se contentait d'être le fer de lance d'un anti-communisme global, passé, présent et avenir, sous couvert d'un humanisme primaire). Il y a dans le film de Heynemann une simplicité (que l'on retrouve jusque dans la direction d'acteurs profondément habités par leur rôle, et même si Jacques Denis a la vedette, c'est vrai de tous) qui est au fond celle du livre : ni cinéma, ni littérature, mais un témoignage , et une prise de parole. Vingt ans, certes, se sont écoulées depuis ces évènements et l'Argentine et le Chili, l'Iran, l'Ouganda et autres Zaïre — cette liste n'est malheureusement pas exhaustive — peuvent donner aux « bavures » des paras en Algérie, un côté presque anecdotique. **La Question** reste toujours d'actualité, qui oppose l'âge des ténèbres à celui de la conscience. Il est beau, enfin que ce film soit dédié à la mémoire de Maurice Audin.

Tristan Renaud

---

(1) Texte liminaire à *la Question*.

(2) Publié en février 1958, le livre fut interdit deux mois plus tard.

(3) La forme — le montage surtout — en est parfois un peu abrupte, ou maladroite. Ne chicanons pas sur ce genre de détails : le témoignage, et lui seul importe, passe superbement.

(4) Une loi d'amnistie a contraint le réalisateur à changer les noms. Ils sont cependant d'une telle clarté, dans leur avatar, que nul ne peut s'y tromper.

(5) C'est pourtant sur ce prétexte que la censure a préconisé— sans humour — l'interdiction au moins de dix-huit ans.

La Question : *Une simplicité qui est, au fond, celle du livre.*

LA NUIT DE SAINT-GERMAIN-DES-PRES

Un privé chez les Zazous

Le cinéma s'alimente de la littérature policière en idées, en dynamisme, en spectaculaire, et dans cette mine de sujets les filons ne tarissent pas, sources mirifiques d'une imagination qui semble ne savoir souffrir d'être au pouvoir. De ce côté-là, rien ne manque à tout un cinéma français de la production dominante, à tendance distractive comme à prétention psychologique. Nourri, voire gavé, de romans de série noire et de réminiscences de séries B, ce cinéma, d'horizons aussi diversifiés que le sont des Lautner ou des Boisset, a un net penchant pour le modèle américain, sur les codes duquel il se calque. Complexe mimétiste qui souvent retient bien plus les leçons de la façon que l'originalité de l'esprit lui-même et de toute la mythologie sur laquelle celui-ci repose.

Bien que d'une écriture classique et d'une facture conventionnelle, **la Nuit de Saint-Germain-des-Près** constitue en ce sens une heureuse surprise, une nouveauté certaine. Pour ce premier long métrage, Bob Swaim, que l'on connaissait pour ses courts métrages, et notamment *Autoportrait d'un pornographe*, prend lui aussi pour base de départ un roman policier. Mais pas n'importe lequel, et pas n'importe comment. Auteur méconnu, Léo Malet se trouve en quelque sorte réhabilité par ce film inspiré d'un de ses *Nouveaux Mystères de Paris*, et avec lui tout un courant littéraire par trop méprisé, et de façon bien hâtive, le roman populaire, tel qu'il connut ses heures de gloire au XIXe siècle. C'est sans doute la première fois, tout au moins une des premières, que le genre est adapté et illustré par le cinéma parlant avec respect et à des fins non spectaculaires, sans l'esprit de pillage qui transforma notamment les Fantomas en vulgaires et débiles pantalonnades et autres produits racoleurs.

Bien sûr, il y eut Franju, il y eut son **Judex**, pour remettre les choses en place. Mais Swaim n'opte pas pour le fantastique. Loin du naturalisme à la française, il s'oriente nettement vers un réalisme souriant mais aigu. Et il est un comble que la véritable nature de cette littérature de feuilleton soit aussi bien restituée par un Américain qui, mieux que bien des Français, a su porter un regard honnête et attentif à la vie populaire d'un quartier de Paris. Ah! Si Eugène Sue avait connu la série B, peut-être en eût-il fait un genre majeur! Mais nul n'est prophète en son pays, selon le dicton bien connu. Sans doute l'œuvre de Léo Malet réunit-elle à la fois les éléments d'une mythologie «à l'américaine» et une culture typiquement française, parisienne en l'occurrence, de nature à trouver un impact moderne, propice à telle réactualisation.

Toujours est-il que le personnage de Nestor Burma, héros de toutes les parutions de Malet, confère à l'œuvre un support dynamique, avec en outre le caractère insolite de sa fonction sociale, détective privé. Insolite dans la mesure où il ne correspond à aucune tradition française; et tout l'art de Swaim est d'avoir su réinsérer cette fonction héroïque, mythologique, dans un contexte éminemment réaliste, et populaire, utilisant le personnage comme un outil de distanciation, comme un paravent à l'exotisme historique, au caractère rétro, auxquels prêtait pareille évocation du Saint-Germain-des-Prés des années 50. Pour son enquête, Burma évolue dans ce milieu des «zazous», des caves aux folles nuits, des artistes inspirés par les notes de jazz jouées par quelques noirs américains venus allier leur culture musicale traditionnelle à la philosophie existentialiste. Burma est peu à peu intimement lié à ce monde hétéroclyte, fait d'un ennui caché dans l'exubérance et de préoccupations existentielles, peu à peu il partage ces troubles, découvre les siens propres et les confronte à ceux de ses compagnons d'occasion.

LA NUIT DE SAINT GERMAIN DES PRES. France, 1976. 1 h 40. Couleurs. Réalisation: Bob Swaim. Scénario et dialogues: Alain Petit, Robert Réa, Bob Swaim, d'après «les Nouveaux Mystères de Paris» de Léo Malet. Distribution: Filmologies. Production: Filmologies, Oliane Production et Peri Productions. Producteur délégué: Joël Foulon. Images: Yves Lafaye. Son: Georges Prat. Musique: Mort Shumun. Décors: Hilton Mc Connico. Montage: Claudio Ventura. Directeur de production: Bernard Murescot. Interprètes: Michel Galabru (Nestor Burma), Mort Shuman (Germain Saint Germain), Chantal Dupuy (Tavi), Daniel Auteuil (Rémy Brundwell), Alain Mottet (Marc Covet), Gabriel Jabbour (Brandonnel), Manuela Gourary (Murcelle), Annick Alane (Hélène), Jean Rougerie (le capitaine), Fernand Berset (le patron de la Cave Bleue), André Julien (Tintin), Jenny Clèves (Mireille), André Lacombe (Jacquot), Claude Villers, Valérie Schoeller, Christian Zunetti, Jean-Paul Muel, Geoffroy Carey, Bertrand Hauttot, Dominique Goron, Fanny Cottencon, Dorine Olivier, Suzun Wolf.

En même temps qu'à une sensibilité étonnante, cette humanisation se rattache à un souci permanent d'éluder les codes du film policier, ce à quoi contribue le choix pour ce rôle de Michel Galabru, dont l'interprétation est à nouveau à saluer, l'éloignant après **le Juge et l'assassin** de ses emplois alimentaires habituels.

A mi-chemin entre **Paris Blues** et **le Privé, la Nuit de Saint-Germain-des-Près** retrouve à la fois le réalisme anti-rétro de l'un et le ton démystificateur de l'autre, sans toutefois s'adonner au sarcasme d'un Altman, auquel est préféré une attention juste et généreuse. Si la reconstitution d'époque apparaît marquée d'un souci d'exactitude, celui-ci ne prend en aucun cas le pas sur le réalisme de la description. Il y a là une maîtrise fort prometteuse.

Gilles Colpart

QUAND J'AURAI VINGT ANS,

JE SERAI HEUREUX

Le mal de vivre...

QUAND J'AURAI VINGT ANS, JE SERAI HEUREUX : L'ENFANT PRISONNIER Couleurs, 24 minutes. Réalisation : Jean-Michel Carré. Scénario : Jean-Michel Carré et R jacquette. Images : Simon Edelstein. Musique : Jean Ferrat. Interprètes : Quentin Poindron, Philippe Bulté, Jean-Pierre Moulin, Noëlle Frémont, Claire Deluca, Jean-Marc Houzet. LE DESTIN DE JEAN NOEL. N ET B 16 mm, 26 minutes. Production : Films de la Parussière. Réalisation et scénario : Gabriel Auer. Images : Jean-Michel Carré. Musique : Armando Sikorsky. Interprètes : Jean-Pierre Moulin, Alain Crestau, Jean-Jacques Bernard. TROIS CENT CINQUANTE. Couleurs, 26 minutes. Production : Citévox. Réalisation et scénario : Philippe Pilard. Images : William Lubtchansky. Musique : Symphonie concertante pour violoncelle et alto de Mozart. Interprètes : Christian Catusse, Bernard Bailleul, Rachel, Dominique Hoffer, Roland Magdane, Jacques Roerich, Serge Bonnet, Philippe de Poix, Richard Jordan, Marc de Launay. TRENTE-SIX HEURES N ET B, 25 mi-

Avec la multiplication des multisalles, le système de distribution a pratiquement éliminé le court métrage de qualité. Pour une séance dite normale de deux heures on cherche un film d'animation de huit à dix minutes ; la pub fait la différence. Quand le film dépasse deux heures, on s'arrange pour prendre un court métrage plus conséquent choisi dans le genre « chasseur ».

On appelle « chasseur » un film de complément tellement ennuyeux qu'il décourage le spectateur de voir le film une nouvelle fois (dans les cinémas permanents, bien sûr). Exemples : la fabrication des cachets d'aspirine ou les performances des avions Dassault...

Il faut donc saluer l'initiative courageuse d'un cinéma parisien (La Clef) qui, forçant le blocus économique, donne une chance à quatre cinéastes qui en avaient assez d'attendre.

Un thème commun : la difficulté d'être enfant ou adolescent dans une réalité quotidienne déprimante.

L'Enfant prisonnier, de Jean-Michel Carré, animateur du collectif de création et de production *Les films du Grain de Sable*, renonce à l'esthétique du document-enquête et mise sur le film de fiction. On y voit les agressions dont peut souffrir un enfant dans son environnement quotidien, dans la famille, dans la rue, à l'école.

Gabriel Auer, pour **le Destin de Jean-Joël**, s'inspire d'un fait divers réel : le suicide par pendaison d'un jeune détenu de la prison dite moderne de Fleury-Mérogis. C'est le portrait d'une immense solitide que ne peuvent dissiper deux éducateurs entravés par les rouages d'un système judiciaire figé dans l'incompréhension. Il va de soi que le propos dépasse la simple relation des faits et que Gabriel Auer met en cause tout un contexte social.

Trois cent cinquante (c'est la marque d'une moto), de Philippe Pilard, raconte la folle nuit d'un jeune travailleur qui dilapide la somme d'argent qu'il destinait à l'achat de la 350. Le scénario est excellent, la direction d'acteurs efficace, la mise en scène très proche du documentaire social. Cette sûreté dans la narration devrait ouvrir à Pilard une carrière cinématographique que je lui souhaite prochaine.

Quand à **Trente six heures**, c'est un film déjà ancien de Philippe Haudiquet, plus connu par ses travaux critiques (notamment sur le cinéma hongrois) et sa participation à **Gardarem lo Larzac**. C'est l'histoire d'une permission pour rien. Un jeune soldat ne trouve pas sa petite amie qu'il n'a pu prévenir à temps. L'attente est faite

nutes. Production : Citévox. Réalisation et scénario : Philippe Haudiquet. Images : Claude Beausoleil. Interprètes : Gérard Zimmerman, Claudine Bories.

d'ennui et de déception. Tout cela est bien dans le style de Philippe Haudiquet. En touches sensibles et allusions discrètes.

Quand j'aurai vingt ans, je serai heureux... Que d'ironie dans ce titre commun qui exprime si bien le mal de vivre mis en images par quatre cinéastes qu'il ne faut plus perdre de vue.

Raymond Lefèvre

LA CASTAGNE

Le jeu de la violence

Ce titre élégant cache un film qui ne l'est pas moins, même si **Slap Shot** (un terme de hockey sur glace pour désigner un coup particulièrement violent) est moins vulgaire que l'adaptation qui en a été faite pour la France. **Slap Shot** est non seulement un titre, mais un film, particulièrement racoleur. George Roy Hill et Paul Newman, son complice habituel, jouent sur tous les tableaux. Et, d'abord, comme il convient de satisfaire le plus large public possible, leur film est bien fait, soigné, solide, bien construit, on ne s'y ennuie pas, même si l'on n'éprouve pour le hockey sur glace qu'un intérêt limité (ils ne tombent pas dans l'erreur de Michael Ritchie dans **la Chouette équipe,** film strictement incompréhensible si l'on n'est pas au courant de toutes les subtilités du base-ball, qui marche donc très fort dans son pays d'origine et pas du tout en Europe). Voilà un film qui fonctionne « universellement », pourrait-on dire, parce que les règles du jeu — ici le hockey — sont tellement peu appliquées qu'il devient sans importance de les comprendre ou non : ce qui compte, ce sont les coups, c'est la « virilité », c'est la violence.

Sur ce chapitre, les plus exigeants seront comblés. Ce n'est pas **Rollerball,** mais le succès de **Rollerball** et celui de **Plein la gueule,** de Robert Aldrich, ont ouvert la voie : les amateurs de violence au cinéma ne sont pas seulement une minorité confinée dans des circuits spécialisés, et le sport est devenu l'alibi par excellence, on peut s'y défouler en toute impunité. Les cris de joie dans le public aux moments où *ça cogne* le plus prouvent que l'objectif : plaire, a bien été atteint (il ne faut pas oublier, dans un autre registre, qu'une partie du public applaudit Alberto Sordi dans le film de Monicelli, **un Borghese piccolo piccolo,** quand il casse la tête d'un voyou à coups de cric, alors qu'il s'agit d'un film beaucoup plus honnête que **la Castagne**).

Parce que **la Castagne** n'est pas un film si simple que ça. Ce n'est pas seulement une illustration de la santé par le sport, ou de la belle formule de Boris Vian : « *Claquez-vous la gueule entre amis* ». C'est aussi, du moins cela se voudrait aussi une dénonciation de la violence. Pourquoi, vous diront les auteurs, Paul Newman a-t-il l'air complètement hébété pendant tout le film ? Pourquoi les membres de son équipe sont-ils tous, à une exception près, des débiles mentaux ? Pourquoi l'un des supporters les plus enthousiastes de cette équipe porte-t-il fièrement un casque allemand ? Pourquoi tous ces athlètes parlent-ils des femmes et aux femmes d'une manière aussi ordurière ? George Roy Hill et Paul Newman ont voulu *aussi* casser l'image de marque du sportif viril et courageux en nous montrant qu'il n'est souvent qu'un pauvre type abruti par les coups et condamné à la violence pour réussir, pour sauvegarder son image de marque. Tout ceci est bien intéressant, mais qu'en reste-t-il à côté (en comparaison) du spectacle qui nous est donné à voir pendant plus de deux heures ? Il suffirait, après 1 h 50 de violence, d'exécuter une petite pirouette finale (en l'occurrence, le strip-tease du joueur qui se débarrasse de son « uniforme » parce qu'il décide d'abandonner la

LA CASTAGNE (SLAP SHOT). USA, 1977. Technicolor Panavision. 2 h 04. Réalisation : George Roy Hill. Scénario : Nancy Dowd. Images : Victor Kemper. Musique : Elmer Bernstein. Montage : Dede Allen. Son : Don Sharpless. Production : Universal Distribution : CIC. Interprétation : Paul Newman, Stropher Martin, Michael Ontkean, Jennifer Warren, Lidsay Crouse, Jerry Houser.

violence, donc le hockey tel qu'il se joue), pour se donner la conscience tranquille ? Mais le *spectacle* de la violence est filmé avec trop de complaisance rigolarde. Dans la mémoire du spectateur, ce n'est pas l'écœurement qui subsiste, mais l'euphorie provoquée par un spectacle haut en couleur et bien mis en scène. Newman et Roy Hill jouent sur les deux tableaux, pour ne mécontenter personne : il n'est pas question de s'aliéner la très grande majorité du public. La dénonciation passe bien après la complaisance. Leur film est beaucoup plus roublard que courageux.

Dominique Rabourdin

LE PONT DE CASSANDRA

International et ferroviaire

LE PONT DE CASSANDRA. 1976. 2 h. Réalisation : George Pan Cosmatos. Scénario : Tom Mankiewicz, Robert Katz, George Pan Cosmatos. Musique : Jerry Goldsmith. Photo : Ennio Guarnieri. Production : Sir Lew Grade et Carlo Ponti. Distribution : Plan film. Interprétation : Sophia Loren, Richard Harris, Ava Gardner, Burt Lancaster, Martin Sheen, Ingrid Thulin, Lee Strasberg, John Philip Law, Ann Turkel, O. J. Simpson, Lionel Stander, Ray Lovelock, Alida Valli, Tom Hunter, Lou Castel, Stefano Patrizi, Carlo De Mejo, Fausta Avelli.

Les films internationaux, où chaque rôle est tenu par un grand acteur, prennent très vite une coloration fantastique qui n'est pas désagréable : la réalité, la vraisemblance sont si mal traitées, les conventions sont tellement présentes, et les poncifs au rendez-vous, que l'on prend vite le parti de s'en amuser. Il est en tout cas difficile de les prendre au sérieux. **Le Pont de Cassandra,** qui est à la fois international (co-produit par Carlo Ponti et Sir Lew Grade, réalisé par George Pan Cosmatos et interprété par, excusez du peu, Sophia Loren, Richard Harris, Ava Gardner, Burt Lancaster, Martin Sheen, Ingrid Thulin, Lee Strasberg, John Philip Law, Lionel Stander, Lou Castel et Alida Valli) et ferroviaire, et qui relève de la politique-fiction et du film-catastrophe, est doté d'un scénario à tiroirs comme personne n'ose plus en écrire. Les comédiens font leur numéro en espérant qu'il se trouvera bien un metteur en scène pour en faire un film. Mais George Pan Cosmatos est beaucoup trop occupé à jouer avec ses maquettes et à essayer de trouver une fin, sinon une solution, à cette véritable histoire de fou, pour leur donner la moindre indication. Cela n'a d'ailleurs aucune importance, comme dit le général des **Gaités de l'escadron :** Le résultat est un spectacle tellement délirant qu'il en devient franchement amusant. A ne pas prendre au sérieux (malgré Burt Lancaster, imperturbable) mais qui s'y risquerait ?

Dominique Rabourdin

CAR WASH

CAR WASH. USA, 1977. Technicolor. 1 h 46. Réalisation : Michael Schultz. Scénario et dialogues : Joël Schumacher. Images : Frank Stanley. Décors : A.C. Montenaro. Musique : Norman Whitfield, chanson interprétée par Rose Royce. Son : Willie D.Burton et Robert L. Hoyt. Production : Art Linson et Gary Stromberg. Distribution : CIC. Interprétation : Franklin Ajaye, George Carlin, Prof. Irving Corey, Ivan Dixon, Antonio Fargas, Lorraine Gary, Jack Kehoe, les Pointer Sisters, Richard Pryor.

Une des surprises du palmarès de Cannes : un prix attribué à **Car Wash,** et même créé spécialement pour la musique de **Car Wash,** qui ne méritait certainement pas un tel honneur. C'est aussi étrange que le prix de la première œuvre attribué aux **Duellistes,** seule première œuvre en compétition, mais il fallait bien donner quelque chose à l'important distributeur américain venu à Cannes avec cinq films... Pendant une heure et demie, nous allons voir une équipe de noirs laver des voitures, sur fond de musique entraînante. Les clients de passage représentent, bien sûr, toutes les classes de la population, mais c'est la manière de filmer les noirs qui ne change pas : ce sont tous des travestis, des fous, des homosexuels, des obsédés sexuels ou de grands enfants qui ne songent qu'à rire ou à chanter. Mais, à la différence de **Black Joy,** le réalisateur, Michael Schultz, est noir. C'est peu de dire que son « talent » a été vite récupéré : le résultat est garanti absolument inoffensif. L'est-il vraiment, et dans quel sens ?

Dominique Rabourdin

LES GRANDS FILMS CLASSIQUES
49, Avenue Théophile-Gautier 75016 Paris
tél. : 524.43.24 Télex 620723 Granfilm
présentent
« Le Film Classique du Mois »

en Super 8 mm
version intégrale
v.o.s.t.Fr. son optique
ou magnétique

Humphrey BOGART
dans

LA FEMME A ABATTRE

(THE ENFORCER)

de Raoul WALSH

avec Zero Mostel,
Ted de Corsia, Everett Sloane

Déjà à la disposition des Cinéphiles, en versions intégrales, en Super 8 mm sonore **optique** ou magnétique, les classiques : **ALEXANDRE NEWSKI** (Eisenstein-Prokofiev) — **L'AUBERGE ROUGE** (Autant-Lara) — **BUSTER KEATON ET LES INDIENS** — **UN CHIEN ANDALOU** (Buñuel-Dali) — **CHAPEAU MELON ET BOTTES DE CUIR,** Couleurs (Les meilleurs films de la 1ère Série, avec Diana Rigg, Patrick McNee) — **CITIZEN KANE** (Orson Welles) — **LE DINGUE DU PALACE** (Jerry Lewis) — **DROLE DE DRAME** (Carné-Prévert) — **LOS OLVIDADOS** (Luis Buñuel) — **UNE NUIT A CASABLANCA** et **LA PECHE AU TRESOR** (Marx Brothers) — **LA REGLE DU JEU** (v. intégrale, de Jean Renoir) — **LE SANG D'UN POETE** (Jean Cocteau) — **WHITE ZOMBIE** (Le jour où les morts-vivants...)
En cours de tirage : **LE JOUR SE LEVE** (Carné-Prévert) — **ESPOIR-Sierra de Teruel** (André Malraux) — **CAMPUS - Collège** (B. Keaton) — **POUR L'EXEMPLE** (Joseph Losey) — **GOUPI MAINS-ROUGES** (Jacques Becker) — **SEDUITE ET ABANDONNEE** (Pietro Germi) — **UNE HISTOIRE IMMORTELLE,** couleurs (O. Welles). **30 CHARLOTS** (v. intégrales)

LES GRANDS FILMS CLASSIQUES, 49 avenue Théophile-Gautier 75016 Paris- 524.43.24

cfdt magazine

Chaque mois
Un ton nouveau

26, rue de Montholon — Paris 9e
Abonnement 1 an : 50 F

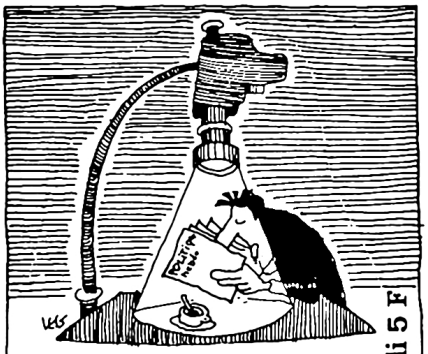
tribune socialiste

hebdo du Parti Socialiste Unifié

l'actualité politique, sociale et culturelle

●

9, rue Borromée
Paris-15e
Abonnements :
1 an ..... 100 F
6 mois ..... 60 F



informer et critiquer c'est le combat de

le lundi 5 F

hebdo politique

l'officiel des comités d'entreprise et services sociaux

revue mensuelle
des questions sociales
dans l'entreprise

10 Numéros par an 70 F

10, rue Bleue
75009 PARIS

Publicité 523 10 35
Rédact. Admin. 824 77 25

FESTIVALS ET RENCONTRES

JUILLET

● Parmi les multiples manifestations du 15e Festival international du film de Science-Fiction, une rétrospective intitulée « Fant'America » sera consacrée *du 7 au 13 juillet* au réalisateur Tod Browning et à l'acteur Lon Chaney Sr., organisée par la Cappella Undreground.

● *Du 1er au 11 juillet* se tiendra à Cerisy-la-Salle en colloque sur le thème : « Cinémas de la modernité : films, théories », sous la direction de Dominique Chateau, André Gardiès et François Jost, avec la participation probable de J. Aumont, M. Fano, M. Hanouh, S. Heath, M. Marie, D. Noguez, A. Robbe-Grillet, J.-P. Simon, A. Michelson. O. Veillon. Renseignements : CCIC, 27, rue des Boulainvilliers, 75016 Paris.

● *Du 7 au 21 juillet*, Festival international du film de Moscou.

● *Du 21 au 30 juillet*, Festival des Nations de Taormina.

● *Du 10 juillet au 7 août*, Festival d'Avignon.

● Le 10e Festival international du film de Moscou aura lieu du *7 au 21 juillet*. Près de soixante-dix pays participeront à cette manifestation. Les prix seront attribués par un jury international. A côté des longs métrages, des courts métrages, des films pour enfants et des documentaires mis en compétition, seront présentés des films hors concours.

● Les 18e Rencontres internationales du film de Prades en Roussillon auront lieu du 16 au 24 juillet. Voir informations par ailleurs dans ce numéro.

AOUT

● Le 30e Festival international du film de Locarno se tiendra *du 4 au 14 août*. Renseignements : Festival de Locarno, 11, rue d'Italie, CH 1204 Genève.

● Le 31 Festival international du film d'Edimbourg se tiendra *du 21 août au 3 septembre*. Outre les films récents, il présentera une section « Cinéma dans l'histoire » (du 22 au 28) et une section « Télévision », *du 29 août au 2 septembre*.

● Les Rencontres internationales de Lure auront lieu à Lurs en Provence *du 21 au 27 août*. Programme provisoire :

Lundi : Machines à écrire de l'ordinateur (résultat d'enquête par Jacqueline Borros et Claude Corvisart) ; les incunables de la TV (la lettre des synthétiseurs).

Mardi : La lettre sur écran cathodique des ordinateurs de 3e génération ; le service de la lettre dans un service TV (Radio-Canada) ; la lisibilité de la lettre à l'écran cathodique

1er FESTIVAL DE TROUVILLE

Du 22 au 27 août 1977 se tiendra au Casino de Trouville une Semaine du Jeune Cinéma, réunissant les premières œuvres de réalisateurs français.

Il s'agit d'un festival populaire dont le but est de faire connaître au grand public et de promotionner des œuvres originales et limitées à une faible audience.

Seront présentés uniquement les premiers films d'auteurs français. D'une part, hors compétition, cinq films de réalisateurs connus, d'autre part, en compétition, une quinzaine de films inédits ou pratiquement inconnus. De plus, avant chaque projection des courts métrages seront en compétition.

Pour tous renseignements s'adresser : Bruno Decharme, Jean-Pierre Lyonnet, Festival de Trouville, COFERC, 13, rue du Colisée, 75008 Paris. Tél : 225.25.53 / 225.25.64 / 359.08.51.

(Télé-Niger) ; la lettre et la TV publicitaire (IP).

Mercredi : la recherche sur les éléments fondamentaux de la lettre, Maurice Maco (UQUAM) ; l'usage de la vidéo dans la pédagogie du graphisme par Jacques Monnier (Lausanne) ; les lieux du texte télévisuel et les inscriptions de Jean-Luc Godard (Gérard Blanchard).

Jeudi : la télévision française (Jean-Christophe Averty et divers responsables graphiques). *Vendredi :* Autour de Jacques Bertin (table ronde sur la sémiologie graphique appliquée à la télétypographie).

Renseignements et confirmation du programme : BP n° 13, 77520 Donnemarie-Dontilly. Tél : 401.34.10.

● *Du 12 au 21 août se tiendra la seconde Conférence européenne pour un nouveau cinéma, à Utrecht, en Suisse.*

SEPTEMBRE

● Le XVIIe CICI se tiendra à Munich *du 1er au 8 septembre* et porta sur « trois moments du cinéma allemand » : les débuts de la République de Weimar, les débuts du Nazisme et les débuts du jeune cinéma allemand. Renseignements et inscriptions : Cinéma en France, BP 3, 69396 Lyon Cedex 3.

● Le PSA-MDP American International Film Festival se tiendra à Détroit, *du 20 au 24 septembre.*

● Les quatrièmes journées du court métrage belge, Media 10/10 auront lieu à la maison de la culture de Namur *les 5 et 6 novembre.* Renseignements : Media 10/10, Maison de la culture, avenue Golenvaux, 14, 5000 Namur. Tél. : 081/22.90.14.

● Le 32e Salon international de la photographie, du cinéma substandard et de l'optique se tiendra au parc des expositions de la Porte de Versailles, *du 5 au 13 novembre.*

● Le Festival de Deauville se tiendra du *4 au 10 septembre.*

Les fims déjà retenus sont : **Meanwhile, back at the ranch,** de Richard Paterson, **The Cheap Detective,** de Robert Moore, **High Society,** de Mel Brooks, **An Unmarried Woman,** de Paul Mazurky, **The World Greatest Lover** de Gene Wilder.

NOTULES

Dans la nuit du 8 au 9 avril, la salle d'Art et d'Essai de Perpignan, « le cinématographe » était victime d'un vol avec effraction : trois films étaient dérobés (**Sisters, Modesty Blaise,** le court métrage **les Potiers**), ainsi qu'une caméra de prises de vues 16 m/m et divers autres objets.

Trois semaines après, le 26 avril, un certain Comité perpignanais pour la paix sociale se manifestait, envoyait au « Cinématographe » une lettre de chantage, exigeant pour la restitution des films, non seulement la projection du film **l'Arnaque,** mais aussi des réalisations aussi fantaisistes que le lâcher de poissons rouges dans la rivière, la distribution de sacs en plastic pour le caca des moineaux, le chauffage dans la guérite du policier de garde devant la Préfecture, etc...

On aurait pu penser à un canular, si n'étaient pas jointes à la lettre dix images d'une des bobines dérobées de **Modesty Blaise.** Les auteurs de cette lettre étaient donc bien en possession des films volés.

Le 3 mai, un coup de téléphone au nom de ce Comité perpignanais pour la paix sociale informait que trois bobines de **Modesty Blaise** étaient à la sortie de secours d'un bâtiment de la Cité universitaire (ceci vraisemblablement pour détourner les soupçons sur les étudiants).

Le 12 mai, nouveau coup de téléphone, toujours au nom de ce comité perpignanais pour la paix sociale (que bien entendu personne ne connaît), informant que **Sisters** était sous le porche du Castillet — ce film y a bien été retrouvé, mais... *brûlé*... car il se trouve à Perpignan des gens assez ennemis de la culture pour brûler une œuvre cinématographique.

La vraie raison (sans doute) de ce vol et de la destruction du film, réside dans cette phrase située au centre d'un dernier coup de téléphone : « on te forcera à donner des films pornos », au milieu de grossièretés à l'encontre de la directrice du « cinématographe ».

PETITES ANNONCES

« A vendre numéros épuisés suivants de *Cinéma :* 8, 9, 10, 36, 37, 60, 92, 98, 137, 145, et des *Cahiers du cinéma :* 197, 198, 200, 201, 150, 151. Recherche *Cahiers du cinéma* antérieurs au n° 144 et *30 ans de cinéma américain.* Echanges possibles. Faire offre à Gérard Inglebert, 7, rue Gaston Couté, 75008 Paris. »

Recherche les numéros de *cinéma* suivants : 1 à 7 inclu, 12 à 25 inclu, 27 à 33 inclus, 39, 49, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 67 et *Anthologie du cinéma* n° 1. Daniel Flageul, 39 av. Foch, 57000 Metz.

Vends n° 132 à 182 de *Cinéma.* Années 68-70-71-72-73 indivisibles. Prix : 8 Frs le numéro. Daniel Helbert « Le Chemin vert », Pont-Péan, 35230 Sterblon.

ERRATUM...

Deux malencontreuses coquilles ont déformé l'article de Frantz Gévaudan, « **Un Certain Jacques Prévert etc, etc...** »

Page 6 2ème colonne, ligne 12 : lire « **qui trouve dans le surréalisme...** » au lieu de « **qui trouve dans le pluralisme...** »

Page 9, 2ème colonne, dernière ligne : lire « **dans le présent DE la mémoire** » au lieu de « **dans le présent ET la mémoire** »

Que nos lecteurs, et notre rédacteur, veuillent bien nous excuser...

Autres précisions : la photo de la page 34 est extraite des **Noces de Zein,** de Khalid as-Siddîq. Celle de la page 45 est évidemment extraite de **Roulette chinise,** ainsi qu'en page 46.

LES FILMS DE JUILLET A LA TELEVISION

DATE	TF 1	COTE
Dim. 3	**LA METAMORPHOSE DES CLOPORTES,** de Pierre Granier-Deferre,, 1965 avec Lino Ventura, Pierre Brasseur, Charles Aznavour.	○
Lun. 4	**LES INCONNUS DANS LA VILLE,** de Richard Fleischer, 1955 - avec Victor Maturo, Richard Egan	★★
Dim. 10	**LE SECRET DU RAPPORT KILLER,** de Michael Anderson, 1966 -	
Lun. 11	**ORGUEIL ET PASSION,** de Stanley Kramer, 1957 - avec Cary Grant, Sophia Loren et Franck Sinatra	★
Dim. 17	**GEORGE ELGOZI**	
Lun. 18	**LES AMOURS DE LADY HAMILTON,** de Christian-Jaque, 1968 - avec Michèle Mercier et Richard Johnson	○
Dim. 24	**LE CRIME NE PAIE PAS,** de Gérard Oury, 1961 - avec Pierre Brasseur	
Lun. 25	**LE PELICAN,** de Gérard Blain, 1973 - avec Gérard Blain, Dominique Ravix, César Chauveau	★★★
Dim. 31	**DEUX GRANDES FILLES DANS UN PYJAMA,** de Jean Girault, 1974 - avec Philippe Nicaud, Jacques Jouanneau, Macha Grant, Charlotte Kinberg	○

Date	A 2	Cote
Ven. 1	**LES JOIES DE LA FAMILLE,** de Clyde Bruckman, 1935 - avec W.C. Fields, Mary Brian	★★★
Ven. 8	**LA CHAIR ET LE DIABLE,** de Clarence Brown, 1927 - avec Greta Garbo, John Gilbert, Lars Hanson	★★★
Jeu. 14	**L'EXTRAVAGANT DOCTEUR DOOLITTLE,** de Richard Fleischer, 1967 - avec Rex Harrison et Samantha Eggar	★
Ven. 15	**LES REMPARTS D'ARGILE,** de Jean-Louis Bertucelli, 1970 - avec Leila Schenna	★★
Jeu. 21	**LA MASCOTTE DU REGIMENT,** de John Ford, 1937 - avec Shirley Temple et Victor Mc Laglen	★★
Jeu. 21	**LA GRANDE LESSIVE,** de Jean-Pierre Mocky, 1968 - avec Bourvil, Francis Blanche, Jean Poiret	★★
Jeu. 28	**UNE JEUNE FILLE SAVAIT,** de Maurice Lehmann, 1947 - avec Dany Robin, François Périer	

Date	FR 3	Cote
Dim. 3	**SAMSON,** de Maurice Tourneur, 1936 - avec Harry Baur et Gaby Morlay	
Lun. 4	**MELODIE EN SOUS-SOL,** d'Henri Verneuil, 1962 - avec Jean Gabin et Alain Delon	★
Mar. 5	**LE BLANC, LE JAUNE ET LE NOIR,** de Sergio Corbucci avec Eli Wallach et Guiliano Gemma	
Jeu. 7	**LES VOLETS CLOS,** de Jean-Claude Brialy, 1972 - avec Marie Belle et Jacques Charrier	○
Dim. 10	**AVEC LE SOURIRE,** de Maurice Tourneur, 1936 - avec Maurice Chevalier et André Lefœur	★★★
Lun. 11	**LES PETROLEUSES,** de Christian-Jaque, 1971 - avec Brigitte Bardot et Claudia Cardinale	●
Mar. 12	**LE TIGRE AIME LA CHAIR FRAICHE,** de Claude Chabrol, 1964 - avec Roger Hamin et Maria Mauban	★★
Mer. 13	**UN NUAGE ENTRE LES DENTS,** de Marco Pico, avec Philippe Noiret et Pierre Richard	★
Jeu. 14	**DIVINE,** de Dominique Delouche, 1975 - avec Danielle Darrieux et Pierre Richard	★

Dim. 17	**LE PATRIOTE,** de Maurice Tourneur, 1938 - avec Harry Baur et Pierre Renoir	
Lun. 18	**LADY PANAME,** d'Henri Jeanson . 1949 - avec Louis Jouvet et Suzy Delair.	★
Mar. 19	**LES LANCIERS NOIRS,** de Giacomo Gentilomo, 1962 - avec Mel Ferrer et Yvonne Furneaux	○
Mer. 20	**LA FILLE AU VIOLONCELLE,** d'Yvan Butler, avec Michel Lonsdale et Angela Mc Donald	★
Jeu. 21	**UN DIVORCE HEUREUX,** d'Henning Carlsen, 1975 - avec Jean Rochefort, Bulle Ogier, André Dusollier.	○
Dim. 24	**KATIA,** de Maurice Tourneur, 1938 - avec Danielle Darrieux et John Loder	
Lun. 25	**LA MAISON DU MALTAIS,** de Pierre Chenal, 1938 - avec Viviane Romance Louis Jouvet et Dalio	★★
Mar. 26	**LE GRECO,** de Luciano Salce, avec Mel Ferrer et Rossana Schiaffino	○
Mer. 27	**LE FAUX -CUL,** de Roger Hanin, 1975 - avec Bernard Blier et Robert Hossein	★
Jeu. 28	**JE T'AIME, JE T'AIME,** d'Alain Resnais, 1967 - avec Claude Rich et Olga Georges-Picot	★★
Dim. 31	**VOLPONE,** de Maurice Tourneur, 1940 - avec Harry Baur et Louis Jouvet	★

TELE-CINEMA

*Cette rubrique est l'une des victimes de la grève qui a raccourci notre dernier numéro. Les films programmés à la télévision nous sont généralement communiqués en toute dernière minute (à l'exception de ceux de la 3ème chaîne qui est, ne l'oublions pas, la chaîne du cinéma). Le « télé-cinéma » de juin n'avait donc pu être composé lorsqu'il nous a fallu « boucler » ce numéro un peu tronqué. Ces excuses faites, on peut penser qu'il vous aura été facile de vous reporter aux hebdomadaires spécialisés pour ne pas manquer les quelques films importants de ces 4 semaines (***L'Etau,** *les De Mille, le Scola...)*

*Il semblerait que les trois chaînes profitent des mois d'été pour diffuser des films franchement médiocres (**la Métamorphose des Cloportes, les Amours de Lady Hamilton** et **les Pétroleuses,** deux des plus mauvais Christian-Jaque, **Deux grandes filles dans un pyjama, les Lanciers noirs),** déjà beaucoup vus **(Orgueil et passion, la Grande lessive, Mélodie en sous-sol, le Tigre aime la Chair fraîche)** ou, curieusement, des œuvres dont on (les responsables de la programmation) pensent peut-être qu'il est préférable de les montrer à une époque où une partie des téléspectateurs est en vacances. Ce qui nous vaut quelques surprises, comme* **le Pélican,** *qui est, à mon avis, le plus beau film de Gérard Blain,* **la Fille au violoncelle,** *d'Yan Butler, et même* **Un nuage entre les dents,** *de Marco Pico, qui n'est pas très réussi — ce qui explique son grave insuccès commercial —, mais qui a ses bons moments.*

Richard Fleischer a ce mois-ci les honneurs de deux films. Il vaut mieux voir **les Inconnus dans la ville,** *bon policier de série, que* **l'Extravagant Docteur Doolittle,** *qui ne vaut que par Samantha Eggar. Les scènes où Rex Harrison apprend les différents langages animaux sont furieusement « pataphysiques ». Film à énorme budget,* **l'Extravagant Docteur Doolittle** *est un de ces « monstres » comme seuls les Américains osent en faire, un « musical » très raté en partie responsable des difficultés financières qu'eut la Fox après — et à cause — de* **Cléopâtre.** *C'est programmé un jeudi après-midi, pour les enfants en vacances, comme* **la Mascotte du Régiment,** *de John Ford lui-même.*

« La petite fille d'un colonel grognon de l'armée des Indes en poste à Rajpore amuse le cantonnement par ses facéties ; victime d'un enlèvement, elle réussit à amadouer un chef rebelle ». *Voilà le résumé de* **Wee Willie Winkie** (la Mascotte du régiment) *que nous fait* l'Anthologie du cinéma. *Tout un programme, on en conviendra. Mais c'est signé John Ford, et je ne connais pas de film inintéressant de l'auteur des* **Raisins de la colère.** *Il y a le handicap Shirley Temple, bien sûr (sur qui d'aussi grands cinéastes qu'Allan Dwan s'étaient un peu cassé les dents), mais Ford a eu l'habileté de s'entourer de quelques-uns de ses vieux complices : Victor McLaglen(en sergent, naturellement), C. Aubrey Smith, Cesar Romero, lesquels valent bien une heure et demie d'attention lors-*

qu'ils sont dirigés par Ford. Il s'agit en tout cas d'un film rarrissime.

Le « Ciné-club » s'arrête après le 15 juillet pour reprendre le 9 septembre. La programmation en est sans doute moins cinéphilique qu'avant (le « cinéma de Minuit » remplit davantage cet office) mais toujours passionnante, avec **la Chair et le Diable,** *un des plus beaux Garbo muet (c'est dans ce film que John Gilbert, pendant la communion, tourne le calice présenté par le prêtre pour placer ses lèvres sur l'endroit où la femme qu'il aime vient de boire),* **les Joies de la famille** (the Man on the Flying Trapeze) *où W.C. Fields est, bien sûr, génial, et* **les Remparts d'Argile,** *le premier film de Bertucelli, dont Charles Ford écrit qu'il a « séduit par la simplicité tragique du sujet et la beauté des images », qualités qui ne se retrouveront qu'à un degré moindre dans* **Docteur Françoise Gailland** *(quant à Charles Ford, dans son « Dictionnaire des cinéastes contemporains », il oublie simplement la* **Métamorphose des Cloportes** *de Granier-Deferre,* **le Blanc, le Jaune et le Noir** *de Corbucci, Yvan Butler, l'auteur de* **la Fille au Violoncelle,** *et le film de Salce,* **le Greco.** *Heureusement qu'il ne commence qu'en 1945).*

Le cinéma français d'avant 1940 est de plus en plus présent sur les différentes chaines. C'est là un des rôles essentiels de la TV : sauver des films en faisant tirer des copies. Sans reparler du cyle « A la découverte de Maurice Tourneur », qui nous vaut des surprises agréables (**Au nom de la Loi**) *ou moins agréables* (**les Gaîtés de l'Escadron**) *et nous promet des films aussi rares que* **Samson** *ou* **Katia,** *et aussi remarquables (on a pu les voir à la Cinémathèque) que* **Avec le Sourire,** *où Maurice Chevalier est formidable et que* **Volpone** *(un classique, peut être un peu surfait), on pourra redécouvrir en juillet* **la Maison du Maltais,** *de Pierre Chenal, à l'imposante distribution, et, pour franchir quelques années,* **Lady Paname,** *l'unique réalisation d'Henri Jeanson, et* **Une Jeune Fille savait,** *que j'avoue ignorer. Cela risque tout de même d'être moins mauvais que* **Divine** *ou que* **les Volets clos.** *J'allais oublier* **Je t'aime, Je t'aime,** *qui n'est pas le meilleur Resnais, mais qui vaut tous les Verneuil, même ceux qui, comme* **Mélodie en sous-sol,** *sont plutôt bien faits et efficaces. Et maintenant, faites vos jeux...*

Dominique Rabourdin

Un cinéroman de François Truffaut.

Flammarion.

Synergie, K+E

François Truffaut
L'homme qui
aimait les femmes
138 pages, 24 F.

FLAMMARION

POUR FACILITER VOS COMMANDES

- **DETACHEZ CETTE PAGE**
- **REMPLISSEZ-LA**
- **POSTEZ-LA** selon les indications figurant au verso

	PRIX	COCHEZ ICI D'UNE X
● **ABONNEMENT D'UN AN A « CINEMA 77 »** (12 numéros)	**83 F**	
● **L'OUVRAGE « 30 ANS DE CINEMA BRITANNIQUE »**	**100 F**	
● **RELIURE POUR UNE ANNEE DE « CINEMA »** (12 numéros ancien format)	**18 F**	
● **PLAQUETTE « DOSSIER DU COURT METRAGE »**	**8 F**	
● **ANCIENS NUMEROS DE « CINEMA »** (liste des numéros disponibles au verso)	**8 F**	

BULLETIN DE COMMANDE

M. .....

Adresse .....

souhaite recevoir la ou les commandes cochées d'une croix

ou

souhaite qu'elles soient expédiées à :

M. .....

Adresse .....

.....

(Voir au verso nos tarifs spéciaux et les modes de règlement)

TARIFS DE L'ABONNEMENT A « CINEMA 77 » (douze numéros)

FRANCE	BELG. SUISSE	AUTRES PAYS
83 F	90 F	110 F

NUMEROS ANCIENS DISPONIBLES

106 - 109 - 110 - 114 - 115 - 116 - 121 - 129 - 132 - 134 - 135 - 138 - 146 - 148 - 149 - 150 - 151 - 155 - 156 - 158 - 160 - 161 - 162 - 163 - 164 - 165 - 166 - 167 - 168 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 190 - 191 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 200 - 201 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212/213 - 214 - 215 - 216 - 217

NUMEROS ANCIENS DEMANDES

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

MODES DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA 76.

☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA 76, C.C.P. 34-120-44, Centre : La Source (nous adresser les 3 volets).

A ADRESSER A : CINEMA 77, 6. R. ORDENER P. 18e

LES TARIFS D'ABONNEMENT A « CINEMA 77 »

12 NUMEROS PAR AN

France :	**83 F**
Belgique et Suisse :	**90 F**
Autres Pays :	**110 F**

TARIF SPECIAL AUX ADHERENTS DE LA F.F.C.C. :
12 numéros (un an) : 73 F

Joindre le talon spécial de la carte de Ciné-club

Pour tous réglements :

CCP : Centre La Source 34-120-44 (joindre les 3 volets)

Chèque bancaire : à l'ordre de F.F.C.C. - CINEMA 77

CHANGEMENT D'ADRESSE

- joindre 2 F en timbre
- faire parvenir avant le 15 du mois

RELIURES

12 n°s (ancien format)	18 F
12 n°s (nouveau format) :	25 F

PUBLICITE

Tarifs sur demande à la revue :

Claudine Marchal

Tél. : 208.72.93

Correspondance :
Préciser « Rédaction », « Administration », ou « Abonnements »

LES SERVICES NATIONAUX DE LA F.F.C.C.

★

Affiliation :	**206.96.08**
Programmation :	**206.96.06**
Documentation :	**206.96.16**
Comptabilité :	**206.96.08**
Expédition :	**206.96.14**

★

I.F.A.C.C.	**206.96.08**
CINEMA 77	**208.72.93**
EDITION	**208.72.93**

Pour tous renseignements :
6, rue Ordener PARIS 18e

LES DELEGATIONS REGIONALES DE LA F.F.C.C.

- **PARIS :**

Jean-Pierre LE PAVEC
Programmation : Solange Mazet et Sylvie Courte
6, rue Ordener, Paris 18e, Tél. 206.96.06

- **MEDITERRANEE :**

Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet 34500 BEZIERS
Tél. 67 28.66.83

- **SUD-OUEST :**

Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur 33000 BORDEAUX
Tél. 56 44.38.94

- **NORD :**

Secrétariat : Jeannine CATTEAU
4/51, rés. Flandre rue Holden
59170 CROIX - Tél. 20 72.19.41

- **EST :**

Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont 68230 TURCKEIM
Tél. 89 28 06 88

- **RHONES-ALPES :**

Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENARO
73160 CORBEL
Tél. 16.79.69.29.84.

cinéma 77

JUILLET 1977 ● NOUVELLE FORMULE ● PRIX : 10 F. ● N° 223

LES FILMS DU MOIS

ALICE DANS LES VILLES	85	Wim Wenders
LES AMBASSADEURS	109	Naceur Ktari
BAXTER, VERA BAXTER	88	Marguerite Duras
LE CAMION	92	Marguerite Duras
CAR WASH	119	Michael Schultz
LA DENTELLIERE	96	Claude Goretta
LE DERNIER BAISER	101	Dolorès Grassian
LE DIABLE PROBABLEMENT	98	Robert Bresson
ELISA VIDA MIA	100	Carlos Saura
EN ROUTE POUR LA GLOIRE	104	Hal Ashby
HISTOIRE D'AIMER L'HOMME	111	Marcello Fondato
QUI AIMAIT LES FEMMES	106	François Truffaut
JULIE POT DE COLLE	111	Philippe de Broca
NOUS AURONS TOUTE LA MORT...	103	Med Hondo
LA NUIT DE SAINT-GERMAIN	116	Bob Swain
PASQUALINO	109	Lina Wertmüller
LE PONT DE CASSANDRA	119	George Pan Cosmatos
PORTRAIT DE GROUPE AVEC DAME	102	Aleksander Petrovic
QUAND J'AURAI VINGT ANS JE SERAI HEUREUX	117	Collectif
LA QUESTION	113	Laurent Heynemann
SUSPIRIA	105	Dario Argento
LA TETE DE NORMANDE ST-ONGE	112	Gilles Carle
TROIS FEMMES	94	Robert Altman